سہ جنوری فروری ۱۹۵۷ء — اصناف سخن نمبر

نگار

سالانہ چندہ

وستان و پاکستان

ہندوستان و پاکستان دونوں جگہ

جنوری - فروری ۱۹۵۷ء کا مشترک شمارہ

اصنافِ سخن نمبر

سالنامہ ۵۷ء

اڈیٹر: نیاز فتحپوری

قیمت تین روپیہ علاوہ محصول

نگار

اڈیٹر:- نیاز فتحپوری

جلد ۱۷ | فہرست مضامین جنوری، فروری ۱۹۵۷ء | شمار ۱-۲

ملاحظات

چند دنوں سے حال کچھ ایسا ہے کہ جب "نگار" کے سالنامہ شایع کرنے کا سوال سامنے آتا ہے تو ان تمام منازل و مراحل سے گزرنے کے لئے (جو اس سلسلہ میں طے کرنا پڑتے ہیں) مجھے اپنے آپ کو خاص طور پر آمادہ کرنا پڑتا ہے اپنے آپ کو یہ یقین دلا کر کہ یہ سالنامہ میری عمر کا آخری سالنامہ ہے، اس لئے کیوں نہ ایک سال اور اس مصیبت کو جھیل لیا جائے، لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ سال گزر جاتا ہے، سالنامہ شایع ہو جاتا ہے اور پھر دوسرے سالنامہ کی فکر میں مبتلا ہو جاتا ہوں۔ معلوم نہیں کب تک میں اسی طرح اپنے آپ کو دھوکا دیتا رہوں گا۔

۵۶ء کا سالنامہ شایع کرنے کے بعد مجھے یہ خیال پیدا ہوا کہ پچھلے کئی سال سے علمی و تاریخی موضوع کے سالنامے نکلے ہیں اس لئے ۵۷ء کا سالنامہ ادبیات سے متعلق ہونا چاہئے، اس سلسلہ میں مَیں نے احتشام صاحب سے مشورہ کیا اور انھوں نے بھی میری اس تجویز کو پسند کیا کہ ۵۷ء کے سالنامہ کا موضوع "اصنافِ سخن" ہونا چاہئے۔ اور ان کے مشورہ سے عنوانات اور لکھنے والوں کی فہرست مرتب کی گئی اور کام شروع کر دیا گیا

اس سے قبل ۳۵ء میں "اُردو شاعری نمبر" شایع ہو چکا تھا، لیکن وہ تمام اصنافِ سخن پر حاوی نہ تھا اور پھر اس کی اشاعت کو بھی کافی زمانہ گزر گیا تھا اس لئے یہ خیال زیادہ برمحل معلوم ہوا اور اس کی تکمیل میں منہمک ہو گیا۔

اصنافِ سخن میں غزل، قصیدہ، مثنوی، رُباعی، مرثیہ اور نظم نگاری کو خاص اہمیت حاصل ہے اور مجھے امید ہے کہ ان سب کے متعلق آپ کو جو کچھ اس سالنامہ میں نظر آئے گا وہ قدر دوم کی چیز نہ ہوگی

غزل کے موضوع پر پروفیسر مجنوں اور پروفیسر فراق نے جس جامعیت سے اُصولی گفتگو کی ہے وہ اپنی جگہ بڑی اہمیت رکھتی ہے اور میں اس سلسلہ میں غزل پر ایک عمومی تبصرہ سے آگے بڑھنے کی جرأت نہ کر سکتا تھا

قصیدہ پر ڈاکٹر ضیاء احمد بدایونی کا مقالہ، رُباعی پر فرمان فتحپوری کا مضمون، مثنوی پر ڈاکٹر گیان چند اور امیر احمد صاحب علوی[1] کے ارشادات، طنز و ظرافت نگاری پر فرقت صاحب کی گل افشانیاں، اور نظم نگاری پر پروفیسر احتشام اور ڈاکٹر محمد حسن کے سنجیدہ و وزنی خیالات — یہ سب ایسی چیزیں نہیں جو روز روز آپ کو نظر آئیں اور میں ان حضرات کا عددرجہ شکر گزار ہوں کہ انھوں نے باوجود اپنی گوناگوں مصروفیات کے میری درخواست کو رد نہ کیا

مرثیہ کا موضوع البتہ تشنہ رہ گیا اور صرف پروفیسر صفدر حسین صاحب کا ایک مضمون شایع ہو چکا۔ انیس پر ڈاکٹر اعجاز حسین کا ایک بڑا بلند پایہ مقالہ مجھے مل گیا تھا، لیکن میں نے اسے شایع نہیں کیا محض اس لئے کہ اس کے ساتھ دبیر پر بھی کسی مقالہ کا ہونا ضروری تھا اور وہ میں بدقسمتی سے حاصل نہ کر سکا۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ میں اس موضوع کو تشنہ چھوڑ دوں گا۔

دکن کی مرثیہ نگاری پر ایک مضمون مجھے مل چکا ہے، انیس کے بعد کی مرثیہ نگاری پر بھی مقالہ میرے پاس موجود ہے اور جب مجھے وہ مقالہ مل جائے گا جو دبیر پر لکھا جا رہا ہے تو ضمیمۂ سالنامہ کی صورت میں ان سب کو آیندہ ماہ یا اس کے بعد کسی دوسری اشاعت میں یکجا پیش کر دوں گا۔

---

[1] علوی صاحب کا مقالہ "اُردو شاعری نمبر" سے لیا گیا ہے۔

اُردو غزل گوئی ولیؔ سے عہدِ حاضر تک

(ایک سرسری تبصرہ)

(اڈیٹر)

اس وقت ہمارا مقصود اُردو زبان کے تاریخی نشو و نما پر گفتگو کرنا نہیں ہے، بلکہ اس داستان کو شروع کرنا ہے اس وقت سے جب اُردو زبان نے ایک مستقل حیثیت اپنی قایم کرلی تھی اور اس میں اتنی وسعت پیدا ہوگئی تھی کہ اس کی شاعری کو ہم پراکرت سے علٰحدہ اُردو کی شاعری کہہ سکیں - اس لئے اس سلسلہ میں ہم نہ عہدِ شہاب الدین غوری کے شاعر چند کوی کا ذکر کریں گے، جس نے عربی فارسی کے الفاظ اپنے دوہوں میں استعمال کرنا شروع کردئے تھے، نہ عہدِ خلجی و تغلق کے مشہور شاعر خسروؔ پر گفتگو کریں گے جنھوں نے فارسی اور پراکرت کے الفاظ کو ملاکر پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں لکھنا شروع کیں، اسی طرح نہ عہدِ سکندر لودی کے کبیرؔ داس اور گرو نانک کی شاعری کا ذکر مناسب ہوگا اور نہ عہدِ شیر شاہ سوری و اکبر کے تلسی داسؔ، سورداسؔ اور ملک محمد جائسیؔ کی شاعری کا، کیونکہ ان سب کی شاعری پراکرت کی شاعری تھی جسے ہم ریختہ یا اُردو نہیں کہہ سکتے -

البتہ عہدِ جہانگیر میں جب ہم سلطان محمد قلی، سلطان محمد قطب شاہ، خاکیؔ، نوریؔ اور غواصیؔ کی شاعری تک پہونچتے ہیں تو سرزمینِ دکن میں زبان کا رنگ ضرور کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے اور اسی لئے عام طور پر "اُردو شاعری" کی داستان کی ابتدا اسی عہد سے کی جاتی ہے، لیکن ہم اُردو شاعری اسے ابھی نہیں کہہ سکتے اس کے بعد عہدِ شاہجہاںؔ اور اورنگ زیبؔ میں بھی شاعری کا رنگ تقریباً یہی رہا - اس عہد کے دکنی شعراء کی ایک طویل فہرست ہمارے سامنے آتی ہے، لیکن یہ سب کے سب خالص دکنی شاعر تھے - اور جس زبان و نہج کی شاعری کرتے تھے اس کا اندازہ آپ کو ذیل کی چند مثالوں سے ہوسکتا ہے :-

سلطان محمد قلی :- پیا ہوں حضرت کے ہت آبِ کوثر　　تو شاہاں اُپر مجھ کلس بنایا

سلطان محمد قطب شاہ :- پیا سانولا من ہمارا بھلایا　　نزاکت عجب سبز رنگ میں دکھایا

خاکیؔ :- خاکی ہے اپنے من میں ابتھر یہی سرکین　　تجھ پیم کی گلی میں خاکی کو خاک ہونا

سعدیؔ دکنی :- ہمنا تمن کو دل دیا تم دل لیا اور دکھ دیا　　تم یہ کیا ہم وہ کیا ایسی بھلی یہ ریت ہے

مرزا دکنی :- عارض ہیں چندر کا ترے گال سوں اچھا　　سمجھیں ہمن کلف کو نہ تجھ خال سوں اچھا

افضل دکنی :- پڑی ہے گل میں میرے پیم پھانسی　　مرن اپنا ہے اور لوگاں کو ہانسی

اورنگ زیبؔ کا آخری زمانہ تھا جب ولیؔ دکنی پیدا ہوا - ان کو اُردو غزل کا ابوالآباء کہا جاتا ہے، لیکن نہ صرف عہدِ اورنگ زیب بلکہ عہدِ بہادر شاہ اور فرخ سیرؔ تک ان کی شاعری بھی، دکنی شاعری سے مختلف نہ تھی -

بعض حضرات نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ جب ولیؔ کا دیوان دہلی پہونچا تو یہاں کی شاعری اس سے کافی متاثر ہوئی، لیکن یہ خیال درست نہیں کیونکہ ولیؔ کے دیوان کو یہاں جس نگاہ سے دیکھا گیا وہ بقول قایمؔ صرف " اک چیز لچر سی بزبانِ دکنی تھی " اور ایسی لچر چیز سے متاثر ہونے کی کوئی وجہ نہ تھی - بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح و درست ہوگا کہ خود ولیؔ کی شاعری دہلی کی شاعرانہ فضا سے متاثر ہوئی اور اس کا لچرپن بہیں آکر دور ہوا -

ولیؔ کی شاعری کا انداز اُس وقت بالکل وہی تھا جو دوسرے دکنی شعراء کا، اس کے بعد ولیؔ دو مرتبہ دہلی گئے - پہلی بار عہدِ اورنگ زیب یعنی ۱۱۱۲ھ

میں اور اسی وقت شاہ سعداللہ خاں گلشن نے ان کا کلام سُن کر کہا تھا کہ " مضامین فارسی کیوں نہیں ریختہ میں استعمال کرتے " تو اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ولی نے فارسی آمیز ریختہ میں شعر کہنا شروع کیا۔

اس وقت دہلی میں زیادہ تر فارسی شاعری کا رواج تھا لیکن بعض فارسی شعراء نے ریختہ میں بھی کہنا شروع کر دیا تھا اور عہدِ اورنگ زیب ہی میں بعض ایسے محاورات اُردو میں ایجاد ہو گئے تھے جو آج بھی مستعمل ہیں۔ مثلاً دل کے پھپھولے پھوڑنا۔ دن لگنا۔ یا تیجے کی رسم کو پھول کہنا۔ شاہ مبارک آبرو، سراج الدین علی خاں آرزو، مرزا مظہر جانجاناں، شرف الدین مضمون، یکرنگ اور شاہ حاتم کا کلام دیکھنے سے ان کی تصدیق ہو سکتی ہے!

ولی کے دوسرے دور کا کلام شعراء دہلی سے کس قدر متاثر ہوا اس کا اندازہ فارسی کی اُن ترکیبوں سے ہو سکتا ہے جو ولی کے اس دور کے کلام میں پائی جاتی ہیں مثلاً:۔ طرّہ طرار۔ مئے جاں بخش۔ نقدِ ہوش۔ لبِ تصویر وغیرہ۔

الغرض جب وہ دہلی سے دکن واپس آئے تو ان کی شاعری کی زبان یہ ہو گئی تھی :۔

سحر ہے سروِ گل جبیں کی ادا

ولی نے دہلی کا دوسرا سفر ۱۱۱۲ھ میں بہ عہدِ محمد شاہ کیا اور اپنا دیوان ریختہ بھی ساتھ لے گئے۔ جسے ان کے کلام کا تیسرا دور کہنا چاہئے اور اس میں شک نہیں کہ ولی کی شہرت کا باعث یہی دور تھا۔ اب نہ دکنی زبان کا بھرپن اس میں موجود تھا اور نہ فارسی تراکیب کا ثقل بلکہ وہ ایک شائستہ، شستہ، منجھی ہوئی چیز تھی۔

ولی کے پہلے دور کی شاعری کا انداز یہ تھا :۔

ترے بن مجھ کو اے ساجن تو گھر اور بار کیا کرنا
اگر تو نا اچھے مجھ کن تو یہ سنسار کیا کرنا

دوسرے دور میں جب انھوں نے سعداللہ خاں گلشن کی ہدایت پر عمل کر کے فارسی تراکیب کا استعمال شروع کیا تو ان کا دکنی رنگ بالکل بدل گیا تھا مثلاً

سحر ہے سروِ گل جبیں کی ادا

یا :۔ دیکھنا تجھ قد کا اے نازک بدن — باعثِ خمیازۂ آغوش ہے

اور تیسرے دور میں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دکن سے کبھی ان کا کوئی تعلق ہی نہ تھا، زبان و اسلوب اور دونوں میں دہلوی رنگ پوری طرح جھلک رہا تھا۔ مثلاً :۔

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگہ جس قدِ نازک پہ گرانی

زندگی جامِ عیش ہے لیکن — فائدہ کیا اگر مدام نہیں

ولی کے ہمعصر دکنی شعراء کی فہرست کافی طویل ہے، لیکن وہ شعراء جنھوں نے دکنی زبان ترک کر کے بہ اتباعِ ولی ریختہ میں شاعری کی، سراجؔ، داؤدؔ، عزلتؔ، عاجزؔ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ دکنی زبان ترک کر کے دہلوی انداز کی شاعری اختیار کرنے میں وہ کس حد تک کامیاب ہوئے اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہو سکتا ہے :۔

سراجؔ :۔ شکر للہ ان دنوں تیرا کرم ہونے لگا — شیوۂ جور و ستم فی الجملہ کم ہونے لگا

" چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا — مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

داؤدؔ :۔ مرا احوال چشمِ یار سے پوچھ — حقیقت درد کی بیمار سے پوچھ

عزلتؔ :۔ بجز رفاقتِ تنہائی آسرا نہ رہا — سوائے بیکسی اب اور آشنا نہ رہا

عاجزؔ :۔ دیکھ دامنگیر محشر میں ترے ہو دیں گے ہم — خوں ہمارا اپنے دامن سے نہ اے قاتل چھڑا

خود دہلی میں اس وقت جن شعراء نے ریختہ کی شاعری شروع کر دی تھی ان میں سراج الدین علی خاں آرزو۔ شرف الدین مضمونؔ۔ قزلباش خاں امیدؔ۔ مرتضیٰ علی فراقؔ۔ میر شمس الدین فقیرؔ۔ شاکر ناجیؔ۔ مصطفےٰ خاں یکرنگؔ۔ شاہ مبارک آبروؔ۔ میرزا مظہرؔ۔ اشرف علی خاں فغاںؔ۔ شاہ حاتمؔ اور قائمؔ خاص

اہمیت رکھتے ہیں۔

خان آرزو فارسی کے شاعر تھے اور ان کی غزل گوئی زیادہ تر رعایت لفظی اور آورد تصنع کی شاعری تھی اسی لئے اُردو میں بھی انھوں نے اسی چیز کو سامنے رکھا اور جذباتی کیفیت پیدا نہ کر سکے۔ مثلاً :-

میخانے آج جا کر شیشے تمام توڑے   زاہد نے آج جا کر دل کے پھپھولے پھوڑے

قزلباش امید بھی فارسی کے شاعر تھے اور ابتداءً جب انھوں نے اُردو میں کہنا شروع کیا تو وہ نہ فارسی تھا نہ ریختہ، لیکن بعد کو جب دکنی شعراء نے اپنا دکنی رنگ ترک کیا تو یہ بھی صاف ریختہ کی طرف آگئے، لیکن جذباتی رنگ ان کے یہاں بھی نہ تھا۔

یہی رنگ ان کے شاگرد شرف الدین مضمون کا تھا، فراق اور فقیر کی شاعری بھی تقریباً اسی قسم کی تھی۔ شاہ مبارک آبرو بھی خان آرزو کے شاگرد تھے اور کبھی کبھی ریختہ کہتے تھے، لیکن اپنے استاد کے رنگ میں۔

اس عہد کے وہ سر برآوردہ شعراء جن کے کلام میں تغزل کا صحیح رنگ پایا جاتا ہے اور جنھوں نے ہندی کے نامانوس و ثقیل الفاظ ترک کر کے فارسی ترکیبیں اور دہلی کے محاورات استعمال کئے، شاہ حاتم، میرزا مظہر اور فغاں تھے۔

اس دور کے مصلحین اُردو میں سب سے زیادہ نمایاں خدمات حاتم کی ہیں، اول اول یہ دکنی زبان ہی میں شعر کہتے تھے لیکن بعد کو انھوں نے زبان کی اتنی اصلاح کی کہ ان کے بعض اشعار، زبان، اسلوبِ ادا اور تیور کے لحاظ سے بالکل عہدِ حاضر کی چیز معلوم ہوتے ہیں :-

تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو   اُٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

مفلسی اور دماغ اے حاتم   کیا قیامت کرے جو دولت ہو

زبان کی صفائی اور جذبات نگاری دونوں حیثیتوں سے مرزا مظہر اور فغاں کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ مرزا مظہر فارسی کے شاعر تھے لیکن خان آرزو کی طرح محض پر تکلف زبان یا فن کے شاعر نہ تھے، بلکہ صاحبِ دل صوفی ہونے کی وجہ سے ان کے کلام میں بڑا سوز و گداز پایا جاتا تھا۔ سب سے پہلے یہی شاعر ہیں جنھوں نے ایہام گوئی ترک کر کے اُردو میں ریختہ کو رواج دیا۔ ان کے رنگِ تغزل کی پاکیزگی ملاحظہ ہو :-

گرچہ الطاف کے قابل یہ دلِ زار نہ تھا   لیکن اس جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا

اتنی فرصت دے کہ ہولیں رخصت اے صیاد ہم   مدتوں اس باغ کے سایہ میں تھے آزاد ہم

الٰہی مت کسو کے پیش رنجِ انتظار آوے   ہمارا دیکھئے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

میرزا مظہر کے ہاں کسو، کبھو، ہمن، تموا وغیرہ ایسے الفاظ نظر آتے ہیں جو بعد کو متروک قرار پائے، لیکن فغاں کا کلام اس حیثیت سے بہت زیادہ صاف ہے، یہ احمد شاہ بادشاہ کے کوکا تھے اس لئے ان کی زبان بہت شستہ تھی اور تنوع جذبات کی تمام دلکش صورتیں جو فارسی میں رائج تھیں، انھوں نے اُردو میں بھی منتقل کیں :-

خانہ خراب عشق نے دُنیا سے کھو دیا   کیا پوچھتے ہو حال ہمارا سُنا نہیں ؟

کیا تو شبِ فراق میں جیتا رہا فغاں   یاں تک گماں نہ تھا ترے صبر و قرار کا

دلبستگی قفس میں یہاں تک مجھے ہوئی   گویا مرا چمن میں کبھی آشیاں نہ تھا

ولی دکنی کے ابتدائی کلام کو سامنے رکھئے اور اسی کے ساتھ مرزا مظہر و فغاں کے کلام کو، تو آپ کو دونوں زمانوں کی زبان و اندازِ غزل گوئی میں نمایاں فرق نظر آئے گا، اس کا سبب غالباً یہ تھا کہ دلی میں، اکبر و جہانگیر ہی کے وقت سے ریختہ کی بنیاد پڑ چکی تھی اور رفتہ رفتہ محمد شاہ کے زمانہ سے لیکر شاہ عالم کے عہد تک اس نے اتنی ترقی کر لی کہ شاہ حاتم، میرزا مظہر، فغاں، سودا، میر، درد اور سوز ایسے شعراء پیدا ہو گئے۔

لیکن ترقی و اصلاح زبان کا سلسلہ اسی جگہ ختم نہیں ہو گیا بلکہ برابر جاری رہا اور زمانہ نے سودا، میر، سوز اور درد ایسے شعراء پیش کر کے نہ صرف اُردو غزل گوئی بلکہ اُردو زبان میں بھی کافی وسعت پیدا کی۔ اس باب میں سودا کی خدمات بہت نمایاں نظر آتی ہیں۔ ان کی شاعری صرف غزل ہی تک محدود نہ رہی

بلکہ قصیدہ، قطعہ، رُباعی، ثنوی، ترجیع بند، مستزاد، مخمس وغیرہ خدا جانے کیا کیا لکھا اور جو لکھا خوب لکھا۔

یہ حاؔتم کے شاگرد تھے اور فنِ شعر و انشاء کے اتنے زبردست ماہر تھے کہ اگر انھیں اُردو کا امیر خسرو کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ہر چند خالص تغزل میں وہ میرؔ، سوؔز اور درؔد کے مرتبہ کو نہیں پہونچے لیکن ایک ہمہ گیر شاعر ہونے کی حیثیت سے ان کا مرتبہ اپنے دوسرے ہمعصر شعراء سے بہت زیادہ بلند تھا۔

گو زبان کے لحاظ سے سوؔدا، میرؔ، درؔد اور سوؔز میں زیادہ فرق نہیں ہے اور نامانوس الفاظ سے ان کی زبان بالکل صاف نہیں ہوئی تھی لیکن غزل گوئی کے لحاظ سے ان سب میں فرق تھا۔ سوؔدا چونکہ فطرتاً معنی آفرینی، ندرتِ بیان، نزاکتِ تخئیل اور جوش و خروش کی طرف مایل تھے اسلئے ان کے یہاں بلند آہنگی تمام اصنافِ سخن میں نمایاں ہے اور جذبات نگاری کی کوئی گہری کیفیت ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی، لیکن سادگی بیان سے اکثر جگہ انھوں نے اس کی تلافی کر دی ہے مثلاً:۔

سوؔدا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ — کیا جانئے تونے اسے کس حال میں دیکھا

نسیم بھی ترے کوچہ میں اور صبا بھی ہے — ہماری خاک سے کچھ دیکھیو رہا بھی ہے

سوؔدا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر — اپنی تو نیند اُڑ گئی تیرے فسانے میں

سوؔدا کے ہمعصر شعراء میں میرؔ، درؔد، سوؔز، قائمؔ اور ضیاؔء کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ درؔد کی شاعری میں میرؔ سے زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے لیکن عملی اظہارِ محبت سوؔز کے یہاں زیادہ نمایاں ہے۔ ان دونوں کا کلام ایہام کی شاعری سے پاک ہے اور کیفیاتِ عشقیہ خواہ وہ مجاز سے متعلق ہوں یا حقیقت سے ان کے یہاں بڑی سچائی لئے ہوئے نظر آتی ہیں لیکن تغزل کا جو معیار میرؔ نے قایم کیا وہ انھیں کے لئے مخصوص تھا۔ میرؔ کے یہاں رطب و یابس بھی کچھ پایا جاتا ہے، لیکن مجموعی طور پر انھوں نے سوز و گداز، عجز و فتادگی، والہانہ ربودگی، معاملہ بندی، تجزیۂ کیفیات، سلاست و روانی، آمد و بے ساختہ پن کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان کا جواب ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ ضیاء الدین ضیاؔء دہلی کی تباہی کے بعد فیض آباد چلے گئے اس کے بعد پھر لکھنؤ آئے اور آخیر میں عظیم آباد واپس گئے۔ ان کا تغزل بھی میرؔ سے ملتا جلتا ہے لیکن سوز و گداز وہ نہیں۔ بعض اشعار ان کے بہت صاف ہیں مثلاً:۔

کل کی رسوائی تجھے کیا کم نہ تھی اے ننگِ خلق — اس کے کوچہ میں ضیاؔء تو آج پھر جانے لگا

الغرض زبان و بیان کے لحاظ سے غزل گوئی نے اس زمانہ میں بڑی نمایاں ترقی کی اور نہ صرف سوؔدا و میرؔ بلکہ اس عہد کے جس شاعر کا کلام اُٹھا کر آپ دیکھیں گے تو زبان کی صفائی اور جذبات کی صداقت آپ کو ہر جگہ نظر آئے گی۔

سوؔدا کے شاگردوں میں قائمؔ نے (یہ پہلے درؔد کے شاگرد ہوئے تھے) غزل گوئی میں زبان کی سلاست و روانی کے لحاظ سے بڑی نمود حاصل کی مثلاً:۔

ظالم تو میری سادہ دلی پر تو رحم کر — روٹھا تھا آپ تجھ سے میں اور آپ من گیا

بتوں کی دید کو جاتا ہوں دیر میں قائمؔ — مرا کچھ اور ارادہ نہیں خدا نہ کرے

کہا جاتا ہے کہ عبدالحی تاباؔں بھی سوؔدا کے شاگرد تھے اور بڑے خوشگو شاعر تھے۔ میرزا مظہر کے شاگردوں میں انعام اللہ خاں یقیںؔ، خواجہ احسن اللہ بیاںؔ اور میر محمد باقر حزیںؔ بڑے کامیاب غزل گو تھے۔ درؔد کے شاگردوں میں میر محمد اثرؔ (درؔد کے چھوٹے بھائی)۔ ہدایت اللہ خاں ہداؔیت، حکیم ثناء اللہ فراؔق اچھا کہنے والے تھے۔

میرزا مظہر کے صرف ایک شاگرد خواجہ احسن اللہ بیاںؔ نے کچھ شہرت حاصل کی اور میرؔ کو کوئی ایک شاگرد بھی نہیں ملا جسے میرؔ کا شاگرد کہا جا سکے۔

انھیں شعراء کے ہمعصر ضاحک کے بیٹے حسنؔ بھی تھے جن کی مثنوی سحرالبیاں اُردو زبان کی بہترین مثنوی مانی جاتی ہے۔ ان کا ذوقِ تغزل بھی بہت پاکیزہ تھا۔ حسنؔ کا کلام جذبات کی صداقت، بیان کی سلاست اور زبان کی صفائی کا بہترین نمونہ ہے:۔

پھر چھیڑا حسنؔ نے اپنا قصہ — بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا — جیسے کوئی بھولا ہوا پھرتا ہے کچھ اپنا

حسن پیدا تو ہوئے دہلی میں لیکن بہت کمسنی میں فیض آباد چلے گئے تھے اور پھر لکھنؤ آگئے۔ اس عہد کے خوشگو شعراء میں شبیر علی افسوس بھی تھے۔ یہ سوز اور میر حیدر علی حیراں کے شاگرد تھے، ان کا نشو و نما ودھ میں ہوا لیکن پھر ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کرلی اور کلکتہ جاکر اُردو تراجم کا کام کرنے لگے۔ مرزا علی لطف بھی اس وقت کلکتہ میں تھے، لیکن شاعری میں افسوس کا مرتبہ لطف سے زیادہ بلند تھا۔ لطف کے کلام میں آورد و تصنع زیادہ تھا اور وہ سودا کا تتبع کرتے تھے۔ افسوس کے یہاں میر کا سوز و گداز پایا جاتا تھا اور معاملاتِ عشق و محبت کو بڑی سادگی سے پیش کرتے تھے۔

اس وقت دلی کی شاعری کا رنگ ولی سے لیکر میر تک تقریباً ایک ہی آہنگ رکھتا تھا، سودا نے البتہ اس میں تنوع پیدا کیا اور غزل کی ٹکنک میں بھی کچھ تبدیلیاں کیں ——— لیکن اس عہد کے شاعروں میں سب سے جدا ایک مخصوص طرز کا شاعر نظیر اکبرآبادی تھا جو اپنی گوناگوں شاعری کے لحاظ سے ایک مستقل ادارہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ میر کا ہمعصر تھا، لیکن میر کی طرح وہ کسی مخصوص انجمن یا دبستانِ خیال کا پابند نہ تھا اور اس لحاظ سے کہ شاعری میں سب سے پہلے نظیر ہی نے طبقۂ عوام کو شاعری میں جگہ دیکر واقعیت و جمہوریت کا رنگ پیدا کیا اور غمِ دوراں کا مرتبہ غمِ محبت سے بلند کردیا۔ اس کا کوئی دوسرا ہمسر نظر نہیں آتا۔ اس دور کے تمام شعراء درباری شاعر تھے، لیکن نظیر نے اپنی ذہنی آزادی کو کبھی کسی قیمت پر ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور سوسائٹی میں نشیب و فراز کی جو سطح اُس وقت قائم ہوگئی تھی، اس کی پروا اس نے کبھی نہیں کی، وہ عوام کا شاعر تھا اور عوام کی زندگی کے جزئیات کا مطالعہ اس کا خاص فن تھا، اس لئے طبقۂ خواص کے شعراء نے انھیں اپنی صف میں جگہ نہیں دی۔ یہاں تک کہ شیفتہ ایسے صاف گو اور منصف مزاج تذکرہ نگار نے بھی اس کو قابلِ التفات نہ سمجھا، حالانکہ کوئی صنفِ سخن ایسی نہ تھی جس میں نظیر نے اپنے کمال کی نمائش نہیں کی۔ دُنیا کا جتنا وسیع مطالعہ نظیر نے کیا کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوا، چنانچہ اپنے اس ذوق کا اظہار وہ ایک جگہ اس طرح کرتا ہے:-

دیکھ لے اس چمنِ دہر کو دل بھر کے نظیر ——— پھر ترا کاہے کو اس باغ میں آنا ہوگا

اور یہی ذوقِ مطالعہ ان کی غزل گوئی کی بھی جان ہے:-

کچھ بن نہیں آتا کیا کیجئے کس طور سے بٹئے اے ہمدم ——— وہ دیکھ ہمیں رُک جاتا ہے اور ہم کو چین اک آن نہیں

یوں کارواں شباب کا گزرا کہ گوشِ زد ——— آوازِ پا ہوئی نہ صدائے درا ہوئی

الغرض میر کے عہد تک سودا اور نظیر کو چھوڑکر دلی برباد ہونے سے پہلے غزل گوئی کا روایتی رنگ ایک ہی سا رہا، لیکن اس لحاظ سے کہ اس میں جذبات کا داخلی رنگ غالب تھا۔ غزل گوئی کا یہ کلاسکل دور ہمیشہ عزت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

اس کے بعد جب دلی کی بربادی کے بعد دربارِ اودھ مرکزِ شعر و سخن قرار پایا تو یہاں کی رنگینیوں نے غزل گوئی کے جدید رجحان کو بھی متاثر کیا اس وقت تک دہلی کی شاعری نے محبوب کی نسائی حیثیت کو متعین نہ کیا تھا، لیکن چونکہ لکھنوی معاشرت میں شاہدانِ بازاری سے ربط و تعلق رکھنا عام بات تھی، اس لئے دہلوی شاعری کا غمِ محبت اب نشاطِ زندگی میں تبدیل ہوگیا اور غزل میں جنسی جذبات کا اظہار بہت نمایاں ہوگیا۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے جعفر علی حسرت (سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد) کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ حسرت کی شاعری بازاری جذبات کی شاعری ہے، لیکن میر نے لکھنؤ پہونچ کر جو رنگِ تغزل پیدا کردیا تھا وہ انکے بعد بھی چوتھائی صدی تک یہاں قائم رہا ——— حتےٰ کہ حسرت کی کھل کھیلنے والی شاعری میں بھی ہم کو خالص جذباتی رنگ کے اشعار بڑے پاکیزہ مل جاتے ہیں مثلاً:-

خدا حافظ ہے کیوں محفل میں اس کا نام آیا تھا
تڑپنے سے ابھی دل کو مرے آرام آیا تھا

بہاریں ہم کو بھولیں یاد ہے اتنا کہ گلشن میں ——— گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

طبقۂ متوسطین کے دوسرے دور میں مصحفی، انشاء اور جرأت نے جتنی شہرت پائی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہوسکی۔
مصحفی کا اصل وطن امروہہ تھا لیکن کمسنی ہی میں دہلی آگئے تھے اور یہیں ان کا نشو و نما ہوا۔ دہلی اُجڑنے کے بعد یہ کیتھر (ٹانڈہ) پہونچے لیکن پھر دہلی واپس آئے اور یہاں سے لکھنؤ آکر مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار سے متوسل ہوگئے، لیکن افسوس ہے کہ ان کی کما حقہٗ قدر نہ ہوئی اور انشاء

کے پھکڑپن نے انھیں پریشان کردیا۔

مصحفی اپنی ہمہ گیر طبیعت کے لحاظ سے دوسرے سودا تھے، لیکن تغزل میں وہ سودا سے بلند تر مرتبہ رکھتے تھے۔ مشکل زمینوں میں بغیر کسی تکلف کے بہترین اشعار نکالنا ان کی خصوصیت خاصہ تھی۔

لکھنوی شاعری ہمیشہ ان کی ممنونِ کرم رہے گی کیونکہ یہاں بہت سے نامور شاعر ان کے یا ان کے شاگردوں کے شاگرد تھے ناسخ ان سے مستفید ہوئے آتش نے ان سے فایدہ اٹھایا، متاخرین میں اسیر ان کے شاگرد تھے اور انیس و دبیر بھی انھیں کے ارادتمند تھے۔

ان کے حریف انشا اس میں شک نہیں بہت فاضل و ذہین شخص تھے لیکن افسوس ہے کہ ساری عمر مسخرہ پن میں گزر گئی اور کوئی پایدار قابلِ ذکر کارنامہ اپنے بعد نہ چھوڑا۔

مرزا جعفر علی حسرت کے شاگردوں میں جرأت (شیخ قلندر بخش) نے بڑی نمود حاصل کی۔ ان کا اصل وطن دہلی تھا، لیکن نشو و نما فیض آباد میں ہوا۔ عنفوان شباب میں جب بینائی جاتی رہی اور موسیقی کا شوق پیدا ہوا، بڑے بیباک بذلہ سنج شاعر تھے اور مرزا سلیمان شکوہ کے دربار سے متعلق تھے، انشا سے ان کی چوٹیں چلتی رہتی تھیں، ان کا رنگِ تغزل انشا سے بدرجہا زیادہ بہتر تھا اور سادگی بیان میں یہ میر کے متبع تھے، ان کے کلام میں شوخی و بیباکی بلکہ عریانی زیادہ پائی جاتی ہے لیکن ان کے کلام میں صحیح عاشقانہ رنگ کے اشعار بھی بڑے بڑے پاکیزہ نظر آتے ہیں۔ مثلاً:۔

ضبطِ گریہ تو ہے پر دل پہ جو اک چوٹ سی ہے　　قطرے آنسو کے ٹپک پڑتے ہیں دو چار ہنوز،

تھا جی میں کہ دشوارئ ہجر اس سے کہیں گے　　پر جب سے کچھ سخن و محن یاد نہ آیا،

سعادت یار خاں رنگین بھی اسی دور کے شاعر تھے جن کو ریختی کا موجد سمجھا جاتا ہے، شاہ حاتم کے شاگرد تھے اور بڑے ذہین و بذلہ سنج۔ باوجود فحاشی و ہزل گوئی کے ان کے یہاں جذباتی رنگ بھی کافی نمایاں ہے:۔

جو نامہ رات کو لب سے نہ ہٹ گیا ہوتا،　　تو ساتھ آہ کے سینہ بھی پھٹ گیا ہوتا

جو ترے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں یہی　　کیوں جی، کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں ہوتا ہے

مصحفی کے شاگردوں میں مرزا محمد تقی خاں ہوس بڑے پاکیزہ ذوق کے شاعر تھے۔ ان کا وطن فیض آباد تھا لیکن نشو و نما لکھنؤ میں ہوا۔ یہ میر سے بہت متاثر تھے اور اسی رنگ کے شعر کہتے تھے:۔

عاشق تو تھا ہوس کہو دیوانہ کب ہوا　　لو اٹھ گیا حجاب بڑا ہی غضب ہوا

گزشتگانِ زمانہ کا تم نہ وصف کرو　　یہی غم و الم اس روزگار میں بھی تھا

جس سے کل خون میں ڈوبا قفس اے مرغِ اسیر　　تو نے پھر آج وہی زمزمہ بنیاد کیا،

شہیدی بھی مصحفی کے شاگرد تھے اور اچھی غزلیں کہتے تھے، نعت گوئی میں انھوں نے خاص شہرت حاصل کی لیکن ان کا عام عاشقانہ رنگ کا کلام بھی معاملات حسن و عشق کے لحاظ سے خاص درجہ رکھتا ہے:۔

اندوہِ دائمی میں کٹے کس خوشی سے غم　　اندیشہ نہ ہو اگر طرب گاہ گاہ کا

کر چکے نیم نگہ پر مرے دل کا سودا　　نہ خریدو ابھی یہ اور بھی ارزاں ہوگا

دل کے جانے کا شہیدی واقعہ ایسا نہیں　　کچھ نہ روئے آہ گر ہم عمر بھر رویا کئے

مصحفی کے ایک شاگرد مظفر علی خاں اسیر بڑے پُر گو شاعر تھے، لیکن ان پر رنگ ناسخ غالب تھا اور مصحفی کی کوئی ایک خصوصیت بھی ان میں نہ پائی جاتی تھی۔ اسیر کے شاگردوں میں امیر مینائی اور ریاض خیرآبادی گورکھپوری نے بڑا نام پیدا کیا، لیکن مصحفی کا رنگ ان میں بھی نہیں تھا۔ یہ زمانہ ناسخی رنگ کی ترقی کا تھا اور اسی سے یہ بھی متاثر تھے۔

متاخرین کے دور اول میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش، ذوق، مومن و غالب اپنی اپنی جگہ مستقل اداروں کی حیثیت رکھتے تھے، گو ان میں سے

ہر ایک کا رنگِ سخن دوسرے سے مختلف تھا۔

شاہ نصیرؔ دہلی کے رہنے والے تھے اور شاہ محمدی مائلؔ کے شاگرد تھے یہ دو مرتبہ لکھنؤ آئے، پہلی بار جب یہاں مصحفیؔ و انشاءؔ کا طوطی بول رہا تھا اور دوسری مرتبہ جب ناسخؔ و آتشؔ کی دھوم مچی ہوئی تھی، مجبوراً حیدر آباد چلے گئے اور وہیں انتقال کیا۔ محاورات، تشبیہات و استعارات کا استعمال اور نئی نئی مشکل زمینیں نکالنا ان کا خاص ذوق تھا اس لئے ان کے کلام میں آورد و تصنع، رعایت الفاظ اور ایہام وغیرہ بہت زیادہ پایا جاتا تھا، ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہیں :-

خیالِ زلفِ بتاں میں نصیرؔ پیٹا کر　　گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

دیکھ لیتی جو اُٹھا کر تو ترے ٹوٹتے ہاتھ　　لیلیٰ اتنا تو نہ تھا پردۂ محمل بھاری

اس عہد کے شعرائے لکھنؤ میں ناسخؔ اور آتشؔ نے بڑی شہرت حاصل کی۔ ناسخؔ نے زبان کی صفائی و صحت کی طرف خاص توجہ سے کام لیا اور بہت سے نامانوس الفاظ کا استعمال ترک کرکے انھوں نے زبان کو بہت دلکش بنا دیا، لیکن ان کی غزل گوئی یکسر آورد و تصنع تھی اور رعایت لفظی، شوکت الفاظ، مبالغہ اور بیجا بلند پروازی ان کا خاص فن تھا۔ ان کی غزل گوئی بالکل میکانکی قسم کی تھی جو صحیح جذبات محبت سے کوئی تعلق نہ رکھتی تھی۔ ناسخؔ کے استاد ہونے میں کوئی شک نہیں لیکن ان کی استادی صرف فن و زبان تک محدود تھی، کبھی کبھی خدا معلوم کس عالم میں وہ اپنے رنگ سے ہٹ کر جذباتی شعر بھی کہ جاتے تھے مثلاً:-

مانعِ صحرا نوردی پاؤں کی ایذا نہیں　　دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا

ہم ضعیفوں کو کہاں آمد و شد کی طاقت　　آنکھ کی بند ہوئی کوچۂ جاناں پیدا

گیا وہ چھوڑ کر رستے میں مجھ کو　　اب اس کا نقشِ پا ہے اور میں ہوں

ناسخؔ کے شاگردوں میں خواجہ وزیرؔ، محمد رضا برقؔ اور میر اوسط علی رشکؔ نے خاص شہرت حاصل کی، لیکن ان کی شاعری بھی اپنے استاد کی طرح بالکل آورد و تکلف کی شاعری تھی اور جذبات سے یکسر معرّا۔ ان کے شاگردوں میں تجرؔ کا رنگ البتہ کسی حد تک دلکش تھا۔ سلسلۂ ناسخؔ میں ضامن علی جلالؔ بڑے پایہ کے شاعر تھے، یہ اول اول امیر علی خاں ہلالؔ کے شاگرد ہوئے اور پھر رشکؔ و برقؔ سے استفادہ کیا۔ اس دور کے لکھنوی شعراء میں جلالؔ سے بہتر غزل گو شاعر کوئی اور نہ تھا۔ فن کے بھی بڑے ماہر تھے اور زبان و لغت کے بھی۔ سلاستِ زبان، ندرتِ بیان، شیرینی و حلاوت اور جذباتیت کا اتنا دلکش امتزاج ان کے یہاں پایا جاتا ہے کہ اگر ہم ان کی شاعری کو دورِ ناسخؔ کے گناہوں کا کفارہ کہیں تو نادرست نہ ہوگا :-

تغافل کے گلے سن کر جھکا لیں تم نے کیوں آنکھیں　　مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بیباک ہونا تھا

اگرچہ ایک بھی تسکین کا جواب نہ تھا　　مگر کچھ آتے ہی قاصد کے اضطراب نہ تھا

گلہ ہے مجھ سے کہ تم ضبطِ گریہ نہ کر سکے　　ہنسی جب آ گئی ان کو کب اختیار رہا

نہ خوفِ آہ بتوں کو نہ ڈر ہے نالوں کا　　بڑا کلیجہ ہے ان دل دکھانے والوں کا

دعویٰ کرتے تو ہو وفا کا جلالؔ　　دیکھو وہ شوخ بے وفا نہ سُنے

یہ امیرؔ و داغؔ کے ہمعصر تھے اور میری رائے میں ان دونوں سے بہتر کہتے تھے، جلالؔ کے شاگردوں میں آرزوؔ لکھنوی صحیح معنی میں اپنے استاد کے جانشین تھے گو بعد کو فلمی شاعری کے سلسلہ میں انھیں اپنے استاد کا رنگ ترک کر دینا پڑا۔

خواجہ حیدر علی آتشؔ بھی ناسخؔ کے ہمعصر تھے لیکن ہم ذوق نہیں، ان کے کلام میں زبان کی صحت و صفائی کے ساتھ ساتھ دل و دماغ کو چونکا دینے والی باتیں بھی ملتی ہیں، سوز و گداز کے لحاظ سے بھی ان کا رنگِ تغزل ناسخؔ سے بدرجہا بہتر ہے۔ مثلاً:-

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے　　ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

آئے بھی لوگ، بیٹھے بھی، اُٹھ بھی کھڑے ہوئے　　میں جا ہی ڈھونڈھتا تری محفل میں رہ گیا

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں　　لگا کے آگ جسے قافلہ روانہ ہوا

آتش کے شاگردوں میں آغا حجو شرف سب سے بہتر تھے، انھوں نے فارسی کے بہت سے الفاظ جو رندی و ہوسناکی کے اظہار کے لئے مستعمل تھے ترک کر دئے، ان کے یہاں تغزل بھی فی الجملہ پایا جاتا تھا:-

نکل کے جاؤں کدھر تیری انجمن کے سوا　　چمن کی بو ہوں بسوں پھر کہاں چمن کے سوا
دردِ دل بھی انھیں صیاد نے کہنے نہ دیا　　رہ گئے مرغ قفس کھول کے منقاروں کو

میر دوست علی خلیل بھی آتش کے شاگرد تھے لیکن ان کو رعایت لفظی کی طرف زیادہ توجہ تھی، ایک اور شاگرد میر وزیر علی صبا تھے، ان کا کلام بہت صاف ہوتا تھا، ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہوئے:-

دل میں اک درد اُٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے　　بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانئے کیا یاد آیا
کوچۂ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے　　خضر کیا جانے غریب اگلے زمانے والے

آتش کے شاگردوں میں نواب سید محمد خاں رند نے کافی شہرت حاصل کی۔ ان کا کلام بہت سادہ ہوتا تھا اور فی الجملہ جذبات بھی رکھتا تھا، کی غزل کہاں صیاد، زباں صیاد بہت مقبول ہوئی۔

ہر چند دلی کی تباہی کے بعد بہت سے باکمال شعراء لکھنؤ آ گئے تھے اور لکھنؤ شعر و سخن کا مرکز ہو گیا تھا، لیکن پھر بھی بہادر شاہ ظفر کے آخر عہد میں بعض شعراء دلی میں ایسے پیدا ہوئے جن کا جواب لکھنؤ پیدا نہ کر سکا اور جنھوں نے اردو شاعری میں اپنی نغز گفتاری سے چار چاند لگا دئے۔ یہ ذوق، غالب و مومن تھے۔ ان تینوں کا زمانۂ ولادت قریب قریب ہے۔ ذوق ۱۲۰۴ھ میں پیدا ہوئے، آٹھ سال بعد غالب، اور غالب کے تین سال بعد مومن

ذوق فنی حیثیت سے اپنا مثل نہ رکھتے تھے　　پُرگو بھی تھے اور زود گو بھی۔ قصیدہ گوئی میں بڑا کمال حاصل تھا اور اس صنف میں سودا کے بعد ذوق ہی کا نام سامنے آتا ہے۔ لیکن تغزل میں وہ مومن و غالب سے فروتر تھے۔ پھر بھی صحیح رنگ تغزل ان کے یہاں کافی پایا جاتا ہے اور ان کے متعدد اشعار لوگوں کی زبان پر ہیں:-

دیکھا دمِ نزع دل آرام کو　　عید ہوئی ذوق دمِ شام کو
رخصت اے زنداں جنوں زنجیر در کھڑکائے ہے　　مژدہ خارِ دشت، پھر تلوا مرا کھجلائے ہے

مومن کی شاعری بالکل جنسیاتی شاعری ہے اور تصوف و فلسفہ سے اسے کوئی لگاؤ نہیں لیکن ان کے انداز بیان کا تیکھا پن، معاملات حسن و عشق کی صحیح ترجمانی، لطیف طنزیہ انداز، ان تمام خصوصیات کی بنا پر وہ اپنے تمام ہمعصر شعراء سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ غالب بڑے متنوع ذوق کا شاعر تھا اور اپنی ذہنی اُپج کے لحاظ سے اپنا مثل نہ رکھتا تھا، اس کی شاعری ایک ایسا گلدستہ ہے جس میں ہر قسم کا پھول نظر آتا ہے اور ہر پھول اپنی جگہ گُل سرسبد معلوم ہوتا ہے یہ وہ عہد تھا جب غزل گوئی کے نقوش میں نئے نئے رنگ بھرے جا رہے تھے اور غالب اس زمانہ کا سب سے بڑا نقاش تھا جس نے غزل کے روایتی خط و خال سے ہٹ کر بالکل نئے طریقہ سے مشاطہ گری کی۔ اور یہ کہنا غالباً غلط نہ ہو گا کہ جس حد تک شاعری کا تعلق ہے (محض غزل گوئی کا نہیں) غالب بڑا انقلابی شاعر تھا اور اس نے اسلوب شاعری بدلنے کے لئے اظہار بیان کے ایسے نئے نئے زاوئے پیدا کئے جن کی تازگی آج بھی بدستور قایم ہے۔

ذوق، مومن و غالب کے علاوہ اس عہد میں اور بھی اچھے اچھے شاعر پائے جاتے تھے۔ مثلاً میر نظام الدین ممنون جن کے کلام میں شیرینی و حلاوت، صفائی و روانی، چست بندش اور صحیح غزلیہ جذبات کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں:-

کون آئے ہے کہ سینہ میں بیدار ہو گئیں　　صد آرزوئے خفتہ صدائے قدم کے ساتھ
تفاوت قامتِ یار و قیامت میں ہے کیا ممنون　　وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

ممنون کے شاگرد مفتی صدرالدین آزردہ بھی بڑے پایہ کے شاعر تھے۔ یہ بڑے فاضل شخص تھے اور کلام کی پختگی و ہمواری کے لحاظ سے استادانہ حیثیت رکھتے تھے:-

میں اور ذوقِ بادہ کشی لے گئیں مجھے　　یہ کم نگاہیاں تری بزمِ شراب میں

کامل اس فرقۂ زہاد سے اُٹھا نہ کوئی — کچھ ہوئے تو یہی رندانِ قدح خوار ہوئے

اے دل تمام نفع ہے سودائے عشق میں — اک جان کا زیاں ہے، سو ایسا زیاں نہیں

ذوق کے شاگردوں میں سید ظہیر الدین ظہیر بڑے پاکیزہ خوشگو شاگرد تھے۔ ان پر مومن کا رنگ غالب تھا، وہی لطیف ترکیبیں، وہی دلنشین الفاظ وہی رنگین کنائے جو مومن کی خصوصیات تھیں ان کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں:-

فقط اک سادگی پر شوخیوں کے ہیں گماں کیا کیا — نگاہِ شرمگیں سے ہے نہاں کیا کیا، عیاں کیا کیا

تصور میں وصالِ یار کے سامان ہوتے ہیں — ہمیں بھی یاد ہیں حسرت کی بزم آرائیاں کیا کیا

قدم رکھتے نہیں ہیں وہ زمیں پر بے نیازی سے — بڑھا جاتا ہے یاں شوقِ سجودِ آستاں کیا کیا

غالب کے شاگردوں میں زکریا خاں ذکی، میر مہدی مجروح، نواب مصطفٰے خاں شیفتہ، خواجہ حالی اور انور نے خاص شہرت حاصل کی۔

ذکی دہلی میں پیدا ہوئے، ان کے والد نواب سید محمد خاں بھی شاعر تھے، ذکی کے کلام میں اپنے استاد کا رنگ غالب ہے۔

کس نے حیا سے نیچی نظر کی کہ ہو گیا — آساں نہ دیکھنا مجھے دشوار دیکھنا

میر مہدی مجروح، غالب کے نہایت محبوب شاگرد تھے، لیکن ان کی شاعری سادہ و سلیس زبان کی شاعری تھی اور اسی لئے چھوٹی بحروں میں زیادہ کہتے تھے۔

شیفتہ نے مومن سے بھی استفادہ کیا لیکن غالب سے زیادہ۔ فارسی میں بھی کہتے تھے اور خوب کہتے تھے۔ اردو میں وہ کسی خاص رنگ کے مالک نہ تھے لیکن ان کا کلام بہت منجھا ہوا تھا اور غالب و مومن کی ترکیبیں بھی بڑی خوبصورتی سے نظم کرتے تھے، جذبات نگاری کی مثالیں بھی ان کے کلام میں ملتی ہیں:-

کس لئے لطف کی باتیں ہیں پھر — کیا کوئی اور ستم یاد آیا

یاں عجز بے ریا ہے نہ واں ناز دلفریب، — شکر بجا رہا گلہ بے سبب تلک،

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ سی ہے سینہ کے اندر لگی ہوئی

غالب کے شاگردوں میں خواجہ حالی صحیح رنگِ تغزل کے لحاظ سے اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔ سوز و گداز، شیرینی و سلاست، سادگی و تاثر، حقیقت نگاری جو تغزل کی جان ہیں ان کے یہاں بدرجۂ اتم پائی جاتی تھیں اور پھر لطف یہ ہے کہ یہ ادب کے جدید معماروں میں سے بھی تھے، جنھوں نے نہ صرف اسلوب و ہیئت بلکہ معنویت و افادیت کے لحاظ سے بھی شاعری کا رواج بدلدیا، ان کی صحیح جذباتی عاشقانہ شاعری کا اندازہ ذیل کے چند اشعار سے ہو سکتا ہے:-

بے قراری تھی سب امیدِ ملاقات کے ساتھ — اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم — ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام — گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

عشق کہتے ہیں جسے ہم وہ یہی ہے شاید — خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

انور نے ذوق و غالب دونوں سے اصلاح لی تھی، لیکن ان کا رنگ شاعری دونوں سے مختلف تھا، شوخی و محاکات میں اپنا نظیر نہ رکھتے تھے۔ جوانی میں انتقال ہو گیا ورنہ ان کی شاعری کا مستقبل بڑا روشن و درخشاں تھا:-

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے — پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے

بدمستیوں کا رنگ ہے جوشِ شباب میں — گویا کہ وہ نہائے ہوئے ہیں شراب میں

مومن کے شاگردوں میں اصغر علی خاں نسیم زیادہ مشہور ہوئے، نسیم ۱۸۵۷ء سے کچھ زمانہ قبل عہدِ واجد علی شاہ میں لکھنؤ آگئے تھے، مثنوی اور ساقی نامے خوب لکھتے تھے، غزلوں میں دہلوی رنگ غالب تھا، گو لکھنؤ کے اثر سے ان کی شاعری محفوظ نہ رہ سکی۔

ان کے شاگرد امیر اللہ تسلیم، دربار رامپور سے وابستہ ہوگئے تھے اور غزل و مثنوی خوب کہتے تھے۔ تسلیم تھے تو لکھنوی لیکن ان کی شاعری

پر دہلوی رنگ غالب تھا اور مومن کی ترکیبیں بھی بڑے سلیقہ سے استعمال کرتے تھے :-

اللہ رے اضطراب تمنائے دیدیار ۔۔۔ اک فرصتِ نگاہ میں سو بار دیکھنا
التفاتِ جوشِ وحشت پھر کہاں ۔۔۔ ہو سکے جب تک بیاباں دیکھ لیں
گر انھیں ہے خوفِ عرضِ آرزو ۔۔۔ دور سے حالِ پریشاں دیکھ لیں

تسلیم کے لئے اس سے زیادہ باعثِ فخر امر اور کیا ہو سکتا ہے کہ انھیں حسرت موہانی ایسا شاگرد نصیب ہوا، جو صحیح معنی میں اپنے عہد کا رئیس المتغزلین تھا۔ اس دور میں امیر مینائی اور داغ کی شاعری کا بڑا چرچا تھا، لیکن شاعر ہونے کے لحاظ سے داغ بڑا مرتبہ رکھتا تھا اور امیر مینائی کی شاعری ایک پڑھے لکھے شخص کی میکانکی شاعری تھی جس میں صحت زبان، فنی پختگی اور پرگوئی وغیرہ تمام باتیں پائی جاتی تھیں، لیکن تغزل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر تھا۔ امیر کے شاگردوں میں جلیل مانکپوری بڑے خوشگو شاعر تھے۔ ان کے یہاں امیر، داغ و جلیل سب کا رنگ پایا جاتا تھا۔ امیر کے دوسرے شاگرد دل شاہجہاں پوری ہیں۔ جنھوں نے اپنے استاد کے رنگ سے ہٹ کر خود اپنا رنگ علحدہ قایم کیا اور فنی و معنوی دونوں حیثیتوں سے خراجِ تحسین حاصل کیا۔ داغ کے شاگردوں کی تعداد بہت زیادہ تھی، لیکن بیخود دہلوی، سائل دہلوی، نسیم بھرتپوری، آغا شاعر، بیتاب شاہجہاں پوری، رسا اور نوح ناروی کے علاوہ کوئی اور مشہور نہ ہوا۔ ان میں اب صرف نوح باقی ہیں اور زبان و محاورہ کی شاعری میں اپنا مثل نہیں رکھتے۔ داغ کے شاگردوں میں اقبال کا نام اس لئے تو لیا جا سکتا ہے کہ ابتدا میں چند دن انھوں نے داغ سے مشورہ کیا تھا، ورنہ یوں اقبال کا رنگِ سخن دہلی و لکھنؤ دونوں کی متغزلانہ شاعری سے بالکل علحدہ تھا اور ان کا شمار ان مصلح شعراء میں سے ہے، جن کی شاعری ماورائے حسن و عشق، اس فضا سے تعلق رکھتی ہے جہاں شعر نہیں بلکہ محض فکر کو درخورِ حاصل ہے۔

لکھنؤ پر ناسخی رنگ عرصہ تک چھایا رہا لیکن جب امیر و داغ کے بعد اس کا سایہ کچھ ہلکا ہوا اور یہاں کے شعراء نے اپنی خارجیت سے جیتے تو دواوین کے رواج و قبول کی وجہ سے ان پر مرثیہ چھا گیا اور ان کی غزلوں میں سوز و گداز کی جگہ سوگ کی سی کیفیت پیدا ہو گئی جو شاید ناسخی رنگ سے کم معیوب نہ تھی؛ لیکن اتفاق سے اسی زمانہ میں حسرت موہانی ایسا عہد آفریں شاعر پیدا ہوا اور اس نے ہوا کا رخ بدل دیا۔ چنانچہ صفی، ثاقب، آرزو اور عزیز اسی بدلی ہوئی فضا کے شاعر تھے، جن کے یہاں ہم کو تغزل کی صحیح مثالیں بھی تلاش سے مل جاتی ہیں۔ ان اساتذہ میں صرف عزیز نے اپنے دو شاگرد ایسے چھوڑے جن کو کچھ شہرت حاصل ہوئی، ایک جوش ملیح آبادی جنھوں نے غزل گوئی سے ابتدا کی اور پھر اسے ترک کر کے نظم نگاری اختیار کی، ان کا رنگِ تغزل اپنے استاد سے زیادہ متاثر تھا، لیکن چونکہ ان میں محبت کا سوز و گداز طبعاً نہ پایا جاتا تھا اس لئے انھوں نے نظمیں کہنا شروع کر دیں۔ ان کے تغزل کا رنگ یہ تھا :-

کر چکا سیرِ اصل مرکز پہ اب آنا چاہئے ۔۔۔ تجھ کو اپنے دل میں اک دنیا بسانا چاہئے
کچھ نہ رہ جائے بجز یک شعلۂ عالم فروز ۔۔۔ اس طرح اجزائے ہستی کو جلانا چاہئے
راہِ دل میں خضر کی حاجت نہیں تنہا نکل ۔۔۔ بڑھ کے اپنا ساتھ بھی پھر چھوٹ جانا چاہئے
جوش شامل کر کے تھوڑی سی چاشنی حسن و عشق ۔۔۔ رازِ ہستی اہلِ محفل کو سنانا چاہئے

دوسرے شاگرد جو معیاری غزل گو اور ماہرِ فن ہونے کی حیثیت سے اس وقت بلند استادانہ حیثیت رکھتے ہیں، مرزا جعفر علی خاں اثر ہیں، ان کے رنگِ تغزل کا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیجئے :-

رات کو ایسی ہوک دل میں اٹھی ۔۔۔ اک گرہ رہ گئی جہاں دل تھا
وہ گزرا ادھر سے جو بیگانہ وار ۔۔۔ چراغِ لحد جھلملانے لگا
میں اب سجدے کروں، دل کو سنبھالوں یا بڑھوں آگے ۔۔۔ نظر آتا ہے کوسوں سے کسی کا آستاں مجھ کو
کبھی رشک نے سمجھنے نہ دیا کہ بیوفا ہے ۔۔۔ وہ کسی سے وعدہ کرتا، مجھے اعتبار ہوتا
کہتے ہیں حالِ اثر اب نہیں دیکھا جاتا ۔۔۔ کوئی حیلہ پئے تجدیدِ ستم ہو کہ نہ ہو

لکھنؤ اور دہلی سے تعلق نہ رکھنے والے شاعروں میں، وحشت، فانی، اصغر اور جگر خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ وحشت نے غالب کا تتبع کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ، فانی کے یہاں میر و غالب جلوہ گر تھے اور پوری تابانی لئے ہوئے :-

اک معمّا ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا — زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

دل آپ یار سے روداد غم کہے تو کہے — مری زباں سے تو یہ ماجرا بیاں نہ ہوا

فصلِ گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے — کیا کوئی وحشی اور آپہونچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

بھڑک کے شعلۂ گل تو ہی اب لگا دے آگ — کہ بجلیوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

طور تو ہے، ربِّ ارنی کہنے والا چاہئے — لن ترانی ہے مگر نا آشنائے گوش ہے

اصغر کے یہاں تصوف غالب تھا لیکن اس قدر دلکش رنگ لئے ہوئے کہ اس کی مثال ہم کو دوسرے صوفی شعراء میں نہیں ملتی :-

کہاں خرد ہے کہاں ہے نظامِ کار اس کا — یہ پوچھتی ہے تری نرگسِ خمار آلود

ترا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے — مجھے یہ فرصتِ کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

خبر گئی نظر کے ساتھ ہوش کا بھی پتہ نہیں — اور ابھی دور ہو گئے آکے ترے حضور میں

تیری ہزار برتری، تیری ہزار مصلحت — میری ہر اک شکست میں، میرے ہر اک قصور میں

نہ میں دیوانہ ہوں اصغر نہ مجھ کو ذوقِ عریانی — کوئی کھینچے لئے جاتا ہے خود جیب و گریباں کو

شکوہ نہ چاہئے کہ تقاضا نہ چاہئے — جب جان پر بنی ہو تو کیا کیا نہ چاہئے

اب جو کچھ گزرنا ہو جان پر گزر جائے — جھاڑ کر اٹھے دامن اس کے آستانے سے

ستم کے بعد اب ان کی پشیمانی نہیں جاتی — نہیں جاتی نظر کی فتنہ سامانی نہیں جاتی

طبیعت خود بخود آمادۂ وحشت تھی اے اصغر — ہوائے فصلِ گل نے اور بھی اس پر قیامت کی

جیسے لیتا ہو آکر اس سے اب درسِ جنوں لے لے — سنا ہے ہوش میں ہے اصغرِ دیوانہ برسوں سے

یکایک توڑ ڈالا ساغرِ مے ہاتھ میں لے کر — مگر ہم بھی مزاجِ نرگسِ رعنا سمجھتے ہیں

دل پہ لیا ہے داغِ عشق کھو کے بہارِ زندگی — اک گلِ تر کے واسطے میں نے چمن لٹا دیا

جگر انہیں کے شاگرد ہیں لیکن ان کا فطری رنگ یکسر عاشقانہ ہے اور اسی لئے جب کبھی وہ اس سے ہٹ کر اپنے استاد کے رنگِ تصوف میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی شاعری صدائے بے ہنگام ہو جاتی ہے۔

دہلی، لکھنؤ کے علاوہ شاعری کا ایک اور اسکول بھی تھا جس کی طرف لوگوں نے کم توجہ کی ہے اور وہ بہار کا اسکول تھا۔ بہار میں فارسی شاعری کا رواج تو بہت پہلے سے تھا، لیکن اُردو شاعری کی ابتدا بھی مرزا عبدالقادر بیدل ہی کے وقت سے ہوگئی تھی —— اس عہد کے بہاری شعراء کا کوئی تذکرہ ہمارے [illegible] موجود نہیں۔ البتہ میر کے عہد کے بعض شعراء بہار کا حال ضرور ہم کو معلوم ہے، جن میں الفتی، عبرتی، میر ضیا، فغاں، اشکی اور رجائی کا [illegible] پہنچا ہے، لیکن اس عہد کے بہترین شاعر راسخ عظیم آبادی تھے، جنھوں نے دہلی جاکر میر کی شاگردی اختیار کی اور میر ہی کے رنگ میں [illegible]

[illegible] میں اُردو شاعری کا چرچا کچھ تو ان شعراء کی وجہ سے ہوا جو دلی سے یہاں چلے گئے تھے اور کچھ سادات بلگرام کی آمد کی وجہ سے۔ جن میں [illegible]، بندہ علی بندہ، غلام یحییٰ، محمد مہدی خبر، میر امامی اور صفیر خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ امامی نے اپنے بعد متعدد شاگرد چھوڑے جن میں سے بعض اچھا کہنے والے تھے۔ لیکن جو شہرت شاد عظیم آبادی نے حاصل کی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہو سکی۔

[illegible] شعر میں لفظ (جو) دبتا ہے

شاد، ۱۸۴۶ء سے چھ سات سال قبل عظیم آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں رہے۔ یہ اپنے رنگِ تغزل کے لحاظ سے میر و سوز کے متبع تھے۔ بیان کی سادگی، نرم لب و لہجہ، سوز و گداز اور واقعیت جنھیں تغزل کی جان کہا جاتا ہے، ان کے یہاں اس قدر دلکش و معتدل انداز میں پائی جاتی ہیں کہ اس کی مثال اس عہد کے کسی دوسرے شاعر میں نہیں ملتی۔ ان کی شاعری کے شباب کا زمانہ وہی تھا جو امیر و داغ و جلال وغیرہ کا، لیکن جو سنجیدگی و متانت و معنویت ان کے یہاں پائی جاتی ہے وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتی:-

جب اہلِ شوق کہتے ہیں افسانہ آپ کا ہنستا ہے دیکھ دیکھ کے دیوانہ آپ کا
جفائے یار کا دل میں خیال آ ہی گیا ہزار دھیان کو ٹالا خیال آ ہی گیا
مرے پہلو سے آخر اُٹھ گیا غمخوار گھبرا کر بہت مشکل ہے آکر بیٹھنا آشفتہ حالوں میں
ہم اور سیرِ لالہ و گل ہجرِ یار میں کیسی بہار، آگ لگا دو بہار میں
بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو، بجھا چلا اپنے دل کو لیکن بہت دنوں تک دبی دبائی یہ آگ اے کارواں رہے گی
ابھی سے ویرانہ پن عیاں ہے، ابھی سے وحشت برس رہی ہے ابھی تو سنتا ہوں کچھ دنوں تک بہار اے آشیاں رہے گی
میں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر دریائے محبت کہتا ہے، آ، کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم
مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے آجاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم
دیکھا تو ہوگا ہم نے ازل میں ترا جمال، لیکن وہ کوئی وقت نہ تھا امتیاز کا
یہ بزم مے ہے، یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی اُٹھا لے جو بڑھا کر ہاتھ تو بس مینا اسی کا ہے
یہ سب درست کہ تم بُت بھی ہو خدا بھی ہو، مگر نیاز کے قابل یہ دل رہا بھی ہو

شاد کے علاوہ شعرائے بہار میں، فضل حق آزاد، شفق عماد پوری، عرش گیاوی، شاہ نصیر عظیم آبادی بھی بڑے خوشگو شاعر تھے۔ یاس (یگانہ) کا تعلق بھی اسی سرزمین سے تھا، جن کے تغزل کی گرانمایگی کا اعتراف تمام نقادوں نے کیا ہے۔ اس وقت بھی جمیل مظہری وہاں کے بڑے خوش فکر و خوشگو شاعر ہیں۔

عہدِ شاد کے شعراء میں اکبر الٰہ آبادی بھی تھے، یہ وحید کردی کے شاگرد تھے اور جب تک انھوں نے ظرافت و طنز نگاری اختیار نہیں کی تھی ان کی غزل گوئی قدیم کلاسکل انداز کی تھی جس میں جذباتیت کا عنصر زیادہ نمایاں تھا۔

لکھنؤ سے حیدر آباد چلے جانے والے شعراء میں نظم طباطبائی بڑے ماہرِ فن اور خوشگو شاعر تھے ان کا رنگِ تغزل داغ سے مماثل تھا:-

کہاں تک راستہ دیکھا کریں ہم برقِ خرمن کا لگا کر آگ دیکھیں گے تماشہ اب نشیمن کا
پرسانِ حال وہ ہو اور سامنے جا کر کیا جانئے زباں سے کیا نکلے بیخودی میں
آ گیا پھر رمضاں کیا ہوگا ہائے اے پیرِ مغاں کیا ہوگا

حیدر آباد کے ان شاعروں میں جو شمالی ہند سے منتقل ہو کر وہاں مستقلاً آباد ہو گئے تھے، علی اختر اختر خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ان کا رنگ [illegible] دہلی اور لکھنؤ دونوں سے مختلف ہے، یہ زیادہ تر فلسفۂ تصوف کو سامنے رکھتے ہیں اور جذباتِ محبت کے اظہار میں متانت و سنجیدگی سے نہیں ہٹتے۔ فارسی ترکیبوں کا بہت صحیح استعمال کرتے ہیں اور سوقیت و ابتذال سے ہمیشہ بچتے ہیں۔ ان کا میلان بہ نسبت غزل گوئی کے نظم نگاری کی طرف زیادہ ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان کی نظمیں بڑا وزن و تفکر اپنے اندر رکھتی ہیں۔ اس وقت حیدر آباد میں ایک اور شاعر آزاد انصاری بھی تھے، وطن سہارنپور تھا، لیکن بہ سلسلۂ معاش حیدر آباد چلے گئے تھے، بیان کی سادگی و بے ساختگی کے ساتھ تکرارِ الفاظ سے شعر میں حُسن پیدا کرنا ان کا خاص فن تھا۔ کلام میں سوز و گداز بھی تھا جسے وہ ہمیشہ سہلِ ممتنع انداز میں ظاہر کرتے تھے:-

آپ نے دردِ حسن کیا ہوتا درد کی کچھ دوا نہیں، نہ سہی
تو اور چشمِ لطف نئی واردات ہے میری نگاہ نے مجھے دھوکا دیا نہ ہو

تو اور پاسِ خاطرِ اہلِ وفا کرے امید تو نہیں ہے مگر ہاں خدا کرے
خدا کے واسطے آ اور اس سے پہلے آ کہ یاس چارۂ تکلیفِ انتظار کرے

آگرہ کی سرزمین نے بھی بعض اچھے غزل گو شعراء پیدا کئے ۔ اخیر عہد کے شعراء میں نجم اکبر آبادی، سیماب اکبر آبادی خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں نجم بڑے مشاق شاعر ہیں، کلام میں صفائی ہے، پختگی ہے اور لب و لہجہ میں کافی متانت و سنجیدگی ۔ سیماب بڑے پُر گو اور زود گو شاعر تھے، غزل و نظم دونوں میں استادانہ حیثیت رکھتے تھے ۔ لیکن کلام میں سوز و گداز مفقود ہے ۔ یہ داغ کے شاگرد تھے، لیکن داغ کی کوئی خصوصیت ان کے یہاں نہیں پائی جاتی ۔

غزل کے روایتی اشارات تو نہیں لیکن معنی اور اسلوب بیان کی حیثیت سے کلاسکل غزل گوئی سے انحراف کی ابتداء غالب سے ہوئی، لیکن غالب کا یہ اقدام ایک طرح کا غیر شعوری اقدام تھا جس کی اہمیت سے وہ خود بھی واقف نہ تھے، لیکن حالی نے اس باب میں جو کچھ کیا قصد و ارادہ سے متعلق تھا اور یہ قصد و ارادہ ان میں زمانہ کے حالات و رجحانات کے زیرِ اثر پیدا ہوا، حالی کے بعد اس ضرورت و حقیقت کو جن غزل گو شعراء نے محسوس کیا ان میں اقبال اور چکبست خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں :-

یہ کیسی بزم ہے اور کیسے کیسے ساقی ہیں شراب ہاتھ میں ہے اور پلا نہیں سکتے (چکبست)
مرے ہمصفیر اسے بھی اثرِ بہار سمجھے انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ (اقبال)

غزل میں اپنی نوعیت کی یہ بالکل پہلی آواز تھی، جس کی روح کو نظموں میں بھی منتقل کیا جانے لگا اور غزلوں میں بھی اس کا رواج ہوگیا ۔ جس کا پتہ ہم کو صفی و ثاقب کے کلام سے بھی چلتا ہے اور اس کے بعد جن شاعروں کے کلام میں کھلم کھلا اس کی جھلک ملتی ہے ان میں احسان دانش، روش صدیقی، حامد اللہ افسر، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، صوفی تبسم، تاثیر وغیرہ نے زیادہ شہرت پائی ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غمِ جاناں کے مقابلہ میں غمِ دوراں کا احساس بھی پیدا ہو چلا تھا، لیکن ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا گیا تھا ۔

جنگِ عظیم کے بعد ملک میں آزادی کے جذبات زیادہ اُبھرے اور مسائل اقتصاد و معاشرت نے زیادہ اہمیت حاصل کی تو شاعری کا دورِ جدید شروع ہوا ۔ اس دور میں بعض حضرات نے کلاسکل شاعری کو بالکل مردود قرار دیا اور غزل کے اسلوب و ہیئت وغیرہ سب کو بدل کر مغرب کے انداز میں نظمیں کہنا شروع کیں، لیکن ان میں سے بعض ایسے بھی تھے جنھوں نے اسی کلاسکل پس منظر پر تازہ نقوش پیدا کئے ۔ جن میں مجاز، جذبی، آنند نرائن ملا، فیض، فراق، حفیظ ہوشیارپوری، احمد ندیم قاسمی، مجروح سلطانپوری کے نام سب سے پہلے ہمارے سامنے آتے ہیں ۔

اس میں شک نہیں کہ اسلوبِ بیان کے لحاظ سے ان سب کو ایک صف میں نہیں رکھا جاسکتا، لیکن تغزل کا رنگ فی الجملہ ان سب میں پایا جاتا ہے کہیں ہلکا اور کہیں گہرا ۔

اس دوران میں، ایک جماعت ترقی پسند جماعت کے نام سے پیدا ہوئی ۔ اس نے زیادہ تر نظموں کی طرف توجہ کی ۔ اس نے قدیم نظم نگاری کی تکنیک کو بالکل بدل دیا اور نظم معرّیٰ کے ساتھ نظم آزاد بھی لکھی جانے لگی ۔ وہ نوجوان جو کلاسکل شاعری سے ناواقف تھے یا اس کی عروضی پابندیوں سے گھبراتے تھے انھوں نے زیادہ تر آزاد نظمیں لکھنا شروع کیں اور کلاسکل شاعری و غزل گوئی کی مخالفت کی، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے لٹریچر میں نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہوگیا جس میں مطالب کم اور یاس زیادہ تھا ۔ لیکن کچھ زمانہ کے بعد جب اس بحران میں کمی ہوئی تو خود اس جماعت کے اندر سے بعض شعراء و نقاد ایسے پیدا ہوئے، جنھوں نے ترقی پسند ادب کے ان نقائص کی طرف شاعروں کو متوجہ کیا اور رفتہ رفتہ غزل گوئی کی مخالفت بہت کم ہوگئی، یہاں تک کہ اس وقت ترقی پسند شاعروں میں سب سے اچھا کہنے والے وہی ہیں جو تغزل کے ساتھ ساتھ اپنے مقاصد کی تبلیغ کرتے ہیں ۔ اس خصوص میں فیض بڑا ممتاز درجہ رکھتے ہیں، جنھوں نے کلاسکل غزلگوئی میں جدید تشبیہات و استعارات اور نئے اسالیب بیان سے بڑا لطف پیدا کر دیا ۔ فراق نے کلاسکل غزلگوئی کو اس زمانہ میں بہت کچھ دیا ان کی شاعری ماضی کی شاندار روایات، حال کے میلانات و رجحانات، اور مستقبل کی تمناؤں کا بڑا دلکش امتزاج ہے اور ہم اسکے پُر خلوص لب و لہجہ سے اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ اسکی فنی و لسانی لغزشوں کی طرف سے کبھی تھوڑی دیر کے لئے آنکھ بند کر لیتے ہیں ۔ ترقی پسند شاعری کے سلسلہ میں مجھے اس سے زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں ۔ اس موضوع پر پروفیسر احتشام اور ڈاکٹر محمد حسن کے گرانقدر مقالے ملاحظہ فرمایئے جو اسی اشاعت میں درج کئے گئے ہیں ۔

شعر ــــ اور ــــ غزل

پروفیسر مجنوں گورکھپوری

انسان کے جملہ ثقافتی اکتسابات میں جو اس نے تاریک ترین زمانۂ قبل تاریخ سے اب تک حاصل کیے ہیں، سب سے اہم، سب سے اعلیٰ اور افضل اور سب سے زیادہ قابلِ فخر وہ اکتسابات ہیں جن کو مجموعی طور پر فنونِ لطیفہ کہا جاتا ہے اور جن کی ابتدا اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ انسانِ دانا (Homoa piana) کی ہستی بلکہ ہم تو یہ کہیں گے کہ فنونِ لطیفہ کی پہلی داغ بیل اس وقت پڑی جب کہ اس نوعِ حیوانی نے جس کو "بشر نما" (Anthropoid) کہتے ہیں خطرات کی مدافعت اور اپنی حفاظت اور زندگی کی روزمرہ ضروریات کے لیے درختوں کی ٹہنیاں اور پتھر کے ٹکڑے تراش کر اپنے لئے آلات بنانا سیکھا۔ کیا جاوا میں کیا پیکنگ میں کیا افریقہ میں اور کیا مغربی یورپ میں۔ جہاں جہاں قدیم ترین "نیم انسانی مخلوق" (Homonids) کے آثار پائے گئے ہیں وہاں وہاں یہ بھی شہادتیں ملی ہیں کہ وہ لکڑی، چقماق اور دوسرے پتھروں سے ایسے اوزار بناتے تھے جن سے وہ مختلف موقعوں پر مختلف کام لیتے تھے۔ آج فنونِ لطیفہ ارتقا اور تہذیب کی بے شمار منزلیں طے کر کے جس بلندی پر ہیں اس سے صحیح اندازہ لگانا بڑا تاریخی درک چاہتا ہے کہ ان کی بنیادیں کتنے ادنیٰ اور کس قدر فطری محرکات ہیں۔ اور ان کے اولین نمونے ہمارے آج کے معیار سے کیسے بھدے اور بے قرینہ تھے۔ اس جگ کو گزرے ہوئے پانچ لاکھ سال نہیں تو کم سے کم ڈھائی لاکھ سال ضرور ہو چکے ہیں۔

انسان کی اختراعی کوششوں میں سب سے زیادہ پرانی اور سب سے زیادہ مہتم بالشان اور جلیل القدر وہ کوشش ہے جو بعد کو فنکاری (آرٹ) کے نام سے موسوم ہوئی اور جس کی جڑیں انسان کی ذاتی اور سماجی ضرورتوں میں اور اس کی زندگی کی ہمہ سمتی فلاح و بہبود کے اغراض میں دور تک پھیلی ہوئی ملیں گی۔ "فن برائے فن" کے تصور سے حیاتِ انسانی کی تاریخ بالکل ناآشنا ہے۔ ہر زمانے کا فن اس زندگی کی بدولت زندہ رہا ہے جس کے نقش اس نے پیش کیے ہیں۔ فن ہمیشہ ایک مخصوص معاشرہ کے بطن سے پیدا ہوا۔ اور فن کا سرچشمہ ارضی اور مادی زندگی ہے۔

فنونِ لطیفہ کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ اور سب سے زیادہ لطیف صورت ادب یعنی الفاظ کا فن ہے جو سنگ تراشی اور مصوری کے بعد وجود میں آیا اور ادب کی سب سے زیادہ قدیم سب سے زیادہ فطری اور سب سے زیادہ مقبولِ عام شکل شاعری ہے اور شاعری کی سب سے زیادہ بے ساختہ اور سب سے زیادہ پاکیزہ صنف وہ ہے جس کے لیے فارسی اور اردو میں عربی لفظ "غزل" استعمال ہوتا ہے اور جس کو دوسری زبانوں میں گیت، نغمہ، یا مزماریہ یا غنائیہ نظم (Lyric) کہتے ہیں۔ اس خیال کی وضاحت آگے چل کر خود بخود ہو جائے گی۔ فی الحال ہم کو یہ بات ذہن میں رکھنا ہے کہ شاعری معصوم انسان کی معصوم زبان اور اس کا پہلا ذریعۂ اظہار و ابلاغ ہے۔

ہم اس فضول اور لاحاصل بحث میں پڑنا نہیں چاہتے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر کون ہے اور سب سے پہلا شعر کس نے کہا۔ سامی روایت کے مطابق سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ آدم تھے۔ ان کے صالح اور نیک بخت بیٹے ہابیل کو ان کے باغی اور سرکش بڑے بیٹے قابیل نے جذبۂ رقابت سے مغلوب ہو کر قتل کر دیا اور یہی حادثہ ان کی شعر گوئی کا محرک ہوا انہی پہلے اشعار غم کے اظہار میں کہے گئے اور اصطلاحاً وہ مرثیہ کے تحت میں آتے ہیں۔ اس موقع پر ہم مولوی جماعت کی اس تکرار سے بھی گریز کریں گے۔ تو ظہور اسلام کے بعد شروع ہوئی۔ شاعری کو جنون یا جادوگری کی قسم قرار دیا گیا تھا اس لیے آدم نے شعر نہیں کہا بلکہ نثر میں اپنے غم کا اظہار کیا۔ ان لوگوں نے دو نکتوں کو نہیں سمجھا ایک تو یہ کہ اصل شاعری کے لیے عروضی وزن اور قافیہ لازم نہیں ہیں دوسرے یہ

کہ ہر معیاری نثر پارہ کی اصل روح ایک اندرونی آہنگ ہوتا ہے جو شعر کے باہری اور ظاہری آہنگ سے کہیں زیادہ بلیغ اور پرکیف ہوتا ہے۔ بہر حال سامی روایت یہی ہے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر وہ مخلوق ہے جس کو اساطیری تاریخ میں آدم" کہتے ہیں۔ خسرو کا یہ شعر اسی روایتی عقیدہ کی طرف اشارہ کرتا ہے:-

ما ہمہ در اصل شاعر زادہ ایم　　دل بایں محنت نہ از خود دادہ ایم

اور صائب کا شعر تو ضرب المثل ہو گیا ہے:-

آں کہ اول شعر گفت آدم صفی اللہ بود　　طبع موزوں حجت فرزندی آدم بود

یہ سب تخیلی باتیں صحیح ہوں یا غلط لیکن ایک بات یقینی ہے کہ حیوان ناطق میں جس کسی نے بھی سب سے پہلے اپنے ذاتی تاثرات کا بے ساختہ اظہار موزونیت کے ساتھ الفاظ میں کیا وہ دنیا کا پہلا شاعر ہے اور اگر محی الدین ابن عربی جیسے ارباب بصیرت و ادراک کا یہ خیال صحیح ہو کہ ایک آدم نہیں بلکہ سیکڑوں آدم گزرے ہیں تو یک وقت کئی شخصیتیں ایسی نکلیں گی جنھوں نے پہلے پہل شعر کہے ہونگے۔ بہر صورت یہ دعویٰ تو اپنی جگہ ناقابل تردید ہی معلوم ہوتا ہے کہ "طبع موزوں" اور "شاعری" "فرزندی آدم" کی علامتیں ہیں اور جو حکم شاعری کے بارے میں لگایا گیا ہے وہ انسان کے تمام جمالیاتی تجربات و اکتسابات پر صادق آتا ہے۔

انسان کو دوسرے حیوانات سے جو خصوصیتیں ممتاز کرتی ہیں۔ ان میں دو بہت اہم ہیں۔ ایک حسب حاجت آلات و اوزار بنانے کی قابلیت اور دوسری قوت ناطقہ یا گویائی اور گویائی کی سب سے زیادہ رچی ہوئی صورت شاعری ہے جو بنی آدم کی ہمزاد اور رفیق ازلی ہے۔

قدرت کی پیدا کی ہوئی تمام مخلوقات میں انسان سے زیادہ نازک۔ اس سے زیادہ مجبور اور ہر طرح کی آفات ارضی و سماوی میں گھری ہوئی اور اس سے زیادہ غیر محفوظ کوئی دوسری مخلوق نہیں۔ جب ہم سب سے پہلے انسان سے روشناس ہوتے ہیں تو اس کو ایک ننگا۔ ضعیف الاعضاء وحشی پاتے ہیں جس کے پاس اپنی حفاظت کے لئے نہ تو قدرت کی طرف سے مہیا کئے ہوئے ذرائع ہیں اور نہ ابھی خود وہ اپنی آسایش اور تحفظ کے لئے اوزار اور اسلحہ ایجاد کر چکا ہے۔ وہ ابھی جانوروں میں ایک ادنیٰ جانور ہے۔ اور سب سے زیادہ کمزور۔ بے بس۔ بزدل اور ہر وقت سہما رہنے والا جانور ہے۔ جو چاروں طرف اپنے سے زیادہ توانا اور ہیبت ناک درندوں اور گزندوں میں گھرا ہوا ہے۔ ان خوفناک اور مہلک طاقتوں سے بچنے کے لئے اس کے پاس سوا درختوں کی ٹہنیوں اور پتھر کے ٹکڑوں کے کچھ نہیں ہے۔ آگ کی راحت بخش گرمی اور روشنی سے وہ بالکل ناآشنا ہے۔ دن بھر اپنی خوراک کے لئے چڑیوں کے انڈوں۔ جنگلی پھلوں اور ساگ پات کی جستجو میں سرگرداں رہنا اور رات کو کھلے میدانوں میں آسمان کی چھت کے نیچے خوف و ہراس کے عالم میں پڑ کر بسر کر دینا۔ یہ تھی ہمارے مورث اعلیٰ کی روزانہ زندگی۔

انسان کو صیانت نفس اور بقائے نسل کے لئے کیسی کیسی مصیبتوں اور آزمائشوں سے گذرنا پڑا ہے اور عناصر قدرت اور کائنات کی تمام ناموافق قوتوں سے اپنے کو پہلے مامون رکھنے اور پھر بعد میں ان پر قابو پانے کے لئے کتنی محنت اور مشقت برداشت کرنا پڑی ہے ؟ آج ہم تہذیب و ترقی کے اتنے مدارج طے کر چکنے کے بعد اس کا صحیح اندازہ نہیں کر سکتے۔ راحت کی خواہش عیش و فراغت کی جستجو۔ فطرت حیوانی کا بہت عام اور ممتاز میلان ہے۔ بہایم بھی قدرت کی شدتوں سے پناہ مانگتے ہیں اور اپنے لئے سکون اور آرمائش کی صورت تلاش کر لیتے ہیں۔ لیکن انسان صرف راحت طلب اور عیش کوش جانور نہیں ہے۔ وہ جتنا ہی سہل پسند نہاد ہے اتنا ہی متحمل، جفاکش اور سخت کوش بھی ہے۔ تحمل اور جفاکشی نے اس کے اندر وہ توانائیاں پیدا کیں جن سے دوسرے جانور محروم ہیں۔ مخالف خارجی حالات و عوارض کے مقابلے اور ان کی برداشت سے انسان میں ادراک۔ تعقل اور تفکر پیدا ہوا اور مسلسل محنت اور پے بہ پے سعی و عمل نے جمالیاتی شعور کی تخلیق کی اور یہ شعور ہر غلطی اور ہر نئی کوشش اور نئے تجربے کے ساتھ ترقی کرتا رہا۔

وہ خصوصیت جس کو جمالیات کی اصطلاح میں قرینہ یا آہنگ یا تال سُم کہتے ہیں ظہور انسان سے پہلے بھی نظام قدرت میں موجود تھا۔ غیر انسانی کائنات بھی قرینہ (Symmetry) یا آہنگ (Rhythm) سے کبھی خالی نہیں رہی۔ اس لئے کہ قوت کا وجود بغیر حرکت کے ناممکن ہے اور حرکت بغیر آہنگ محال ہے۔ آہنگ آفرینش کا پہلا عنصر ہے۔ انگریزی کے ایک شاعر کا قول ہے:۔

"ایک آہنگ سے۔ ایک فردوسی آہنگ سے اس کائنات کے ڈھانچے کی ابتدا ہوئی"۔ اسی آہنگ کو صوفی نے حُسن ازل کہا اور شاعر نے محض حُسن"۔

لیکن قدرت کی تخلیقات میں یہ آہنگ باوجود عالمگیر ہونے کے نہایت خام اور ناقص تھا۔ انسان نے اپنی مشقتوں اور ریاضتوں سے خلقت کو سنوارا ہے اور نظام قدرت میں جو بھدا پن تھا اس کو دور کیا ہے۔ اس نے فطرت کے ناقص آہنگ کی تہذیب و تحسین کی ہے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ انسان کی فن کاری قدرت کی تخلیق پر اضافہ ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ چٹیل میدان۔ لق و دق دشت و بیاباں۔ پرشکوہ پہاڑ اور وادی۔ ذخار دریا اور سمندر پیدا کرنا بڑی خلاق شیت کا کام تھا لیکن پھلواری لگانا۔ باغ مرتب کرنا۔ کھیت تیار کرنا دریاؤں اور سمندروں میں کشتیاں رواں کر دینا۔ ہیبت ناک اندھیرے میں اپنی کوشش سے روشنی پیدا کر دینا۔ مختصر یہ کہ زمین اور آسمان کے عناصر اور قوتوں کو اپنے اختیار میں لاکر ان سے حسب مراد کام لینا یہ سب بھی معمولی تخلیقی قوت کے مظاہرے نہیں ہیں۔

فن کاری کی ابتدا براہ راست محنت سے وابستہ ہے۔ وہ محنت جس نے انسان کی زندگی کو دوسرے مخلوقات کی زندگی سے زیادہ مقدس۔ زیادہ مبارک اور زیادہ خوش آیند بنایا اور فن کاری کی لطیف ترین صنف ہونے کی حیثیت سے شاعری انسان کی محنت آگین زندگی کا بہترین حاصل ہے۔

شاعری کا تعلق ابتدا ہی سے حیات انسانی کے اغراض و مقاصد اور اس کی فلاح و ترقی سے ہے۔ اس کا آغاز تمدن کے اس زمانے میں ہوا جس کو خرافیات (Mythology) کا اوّلین دور کہتے ہیں۔ شاعری جادو ٹونے کے ساتھ وجود میں آئی۔ شعر کے قدیم ترین نمونے منتر یعنی جادو کے وہ بول ہیں جو قدرت کے بیدرد فوق البشر عناصر اور ناقابل تسخیر قوتوں کو راضی رکھنے یا ان پر فتح پانے کے لئے بنائے گئے۔ قدیم انسان عناصر قدرت کو ارواح سمجھتا تھا اور نیک روحوں کو رام کرنے کے لئے ان کی شان میں بھجن گاتا تھا یا پھر خبیث روحوں کو زیر کرنے کے لئے افسوں یا منتر بناتا تھا۔ یہ عناصر پرستی اور صنمیات کا دور تھا جو آگے ترقی کر کے مذہبی دور ہو گیا۔ آج جو کام حکمت اور فلسفہ سے لیا جا رہا ہے وہی کام ہمارے نیم مہذب اجداد نے مذہب سے لیا۔ مذہب کائنات کو سمجھنے اور خلقت کی تشریح و تاویل کرنے کی قدیم ترین کوششوں میں سے ہے۔ علم اور اخلاق۔ معاشرت اور تمدن۔ اقتصادیات اور عمرانیات۔ غرضکہ انسان کی ساری فکری اور عملی زندگی کی تہذیب و ترقی کا پہلا آدرش صنم پرستی تھا جس نے بعد کو مذہب کی ہیئت اختیار کی۔ پرانے زمانے کی شاعری کے جو نمونے ہم تک پہنچے ہیں ان کے مطالعہ سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ ہر ملک اور ہر عہد میں شاعری اپنے زمانہ کے اجتماعی اور تمدنی حالات و معاملات کا آئینہ رہی ہے اور اس سے انسان نے اپنے گرد و پیش کی دنیا کو دیتی ضرورتوں اور مرادوں کے مطابق بنانے میں بڑی مدد لی ہے۔ شاعری نہ صرف حال کی عکاسی کرتی رہی ہے بلکہ مستقبل کی تشکیل اور حیات انسانی کی تہذیب و ترقی میں ایک موثر قوت ثابت ہوتی رہی ہے۔ شاعری نے انسان کی زندگی کی قدریں اور ہیئتیں اسی طرح بدلی ہیں جس طرح آج سائنس کے نت نئے انکشافات و ایجادات بدل رہے ہیں۔ کہا جا چکا ہے کہ کسی زمانہ میں سارا علم انسانی مذہب کی شکل اختیار کئے ہوئے تھا اور اسی علم کی زبان شاعری تھی۔ شاعری کی قدیم ترین مثالیں بھجن۔ اوراد اور اد و وظائف ہیں اور ان کے سب سے پہلے مہذب نمونے وہ مقدس کتابیں ہیں جو صحف آسمانی کہلاتی ہیں اور جن کو ہمیشہ غیب کی آواز سے منسوب کیا گیا ہے۔ "اوستا"۔ "وید"۔ "توریت"۔ "زبور"۔ "انجیل"۔ وغیرہ انسانی تمدن کے عہد ہائے پارینہ کے بہترین اکتسابات شعری ہیں۔

دینیات اور مذہب کے اس وسیع دور میں انسان کے تمام تجربات اور معلومات اشعار ہی میں مدوّن کئے جاتے تھے۔ یعنی شاعری کی

رائج الوقت حکمت نظری اور حکمت عملی سے الگ کوئی وجود نہ تھا۔ انگریزی کے مشہور شاعر شیلی (Shelley) نے شاعر کا جو جامع تصور پیش کیا ہے وہ غلط نہیں ہے۔ "یہ لوگ، (شعراء) قوانین کے مرتب۔ مہذب ہیئت اجتماعی کے بانی اور زندگی کے علوم و فنون کے موجد ہیں۔ وہ ایسے معلم ہیں جو غیر مرئی دنیا یا عالم غیب کے اسباب و محرکات کے اس ناقص ادراک کو جس کو مذہب کہتے ہیں حسن اور حقیقت کے وجدان کے جوار میں کھینچ لاتے ہیں" سر فلپ سڈنی (Sir Phillip Sidney) نے شاعری کو "علم انسانی کی دایہ" بتایا ہے۔ شاعری یقیناً روشنی کی وہ پہلی کرن ہے جس نے جہالت کی ظلمت کو دور کیا۔ پرانی تاریخ کے اوراق الٹیے۔ کالڈیا۔ بابل۔ ایران۔ اشوریہ۔ چین۔ ہندوستان۔ مصر۔ فلسطین۔ یونان اور روما کے تمدن کا جائزہ لیجئے تو یہ بات دن کی طرح روشن ہو جائے گی کہ اگلے زمانہ میں شاعری انسان کے تمام علمی اور عملی اکتسابات پر محیط تھی۔ وید کے اشلوک۔ اوستا کے زمزمے۔ کنفیوشیس کے ملفوظات الہامی اسفار موسوی کی تنبیہیں اور ہدایتیں۔ زبور کی مناجاتیں۔ سلیمان بن داؤد کے امثال اور گیت۔ انجیل کی بشارتیں سب شاعری کی مثالیں ہیں۔ قدیم یونان کے حکماء شاعری ہی کا لباس پہن کر ظاہر ہوئے نہ صرف میوزیوس (Musiaeus) ہیسیڈ (Hesiod) اور ہومر (Homer) نے اپنے اختراعات شعر میں پیش کئے بلکہ طالیس (Thales) امباد قلیس (Empedocles) اور فیثا غورث (Pythagoras) جیسے حکماء نے نظام کائنات اور حیات انسانی کے بارے میں اپنے سارے افکار و نظریات کو شاعری کی زبان میں ادا کیا۔ سولن (Solon) نے تمدن اور تدبر سے متعلق جو کلیات مرتب کئے اور جو بعد کو روما کے توسط سے تمام مغربی دنیا کے لئے قوانین بنے اشعار ہی کی شکل میں ہیں۔ اسی لئے یونانی زبان میں شاعر کو (Poet) یعنی صانع اور خالق کہتے تھے۔ اور اہل روما شاعر اور نبی یعنی غیب کی خبر دینے والے کے لئے ایک ہی لفظ (Vates) استعمال کرتے تھے۔ عربی۔ فارسی اور اردو میں شاعر کا لفظ استعمال ہوتا ہے جس کے اصل معنی باخبر اور ادراک کرنے والے کے ہیں۔ سنسکرت لفظ کوی کے بھی اصل معنی دانشور اور عارف کے ہیں۔

ہمارا یہ خیال بالکل بے بنیاد ہے کہ شاعری سکون۔ تنہا نشینی اور مطالعۃ النفس کا نتیجہ ہے۔ شاعری تاثر و تفکر کا نتیجہ ہے اور تاثر و تفکر خارجی دنیا کے ساتھ مقابلہ اور کائنات کے مطالعہ کے نتائج ہیں۔ شاعری کا آغاز اور اس کی غایت براہ راست جہد للبقا سے متعلق ہے۔ اجتماعی محنت اور متفقہ سعی و پیکار سے الگ ہو کر کم سے کم انسان کی زندگی کے قدیم ترین زمانوں میں شاعری کا تصور نہیں کیا جا سکتا تھا۔

ظہور انسان کے ابتدائی ایام میں ہمارے وحشی اسلاف اتنے شریف النفس نہیں تھے جتنا کہ ہم سمجھ بیٹھے ہیں۔ خوفناک غیر انسانی مخلوقات میں ایک اجنبی اور بے بس مخلوق کی حیثیت سے ان کو اپنی زندگی گزارنا تھی۔ میمتھ (Mammoth) ماسٹوڈن (Mastodon) دیناسار (Dinasaur) ٹرانوسار (Tyranosaur) گینڈے۔ خنجر کی طرح دانت رکھنے والے چیتے۔ شیر۔ بھیڑئیے اژدہے اور دوسرے درندے اور بہائم ہر وقت ان کو نگلنے جانے کے لئے تیار رہتے تھے۔ سوا چٹانوں کی آڑ اور لمبی گھاسوں کے ان کے لئے کوئی جائے پناہ نہ تھی۔ شدید سردی۔ دل ہلا دینے والی بادل کی گرج۔ بینائی کو اچک لے جانے والی بجلی کی چمک۔ گھنیانگ اندھیرا۔ ان مہیب اور مہلک قوتوں سے محفوظ رہنے کی کوئی صورت نہ تھی۔ اس پر مصیبت یہ کہ بھوک اور پیاس رفع کرنے کے لئے پریشانی اور پے بہ پے ناکامی کے عالم میں دن کے دن اور رات کی رات دوڑ دھوپ میں گزر جاتا تھا اکثر کبھی روز بے کھائے پیئے سخت مشقتوں اور صعوبتوں کے بعد وہ اپنے خورد و نوش کے سامان مہیا کر پاتے جو عام طور سے ناکافی ہوتے تھے۔ اولین انسان کی زندگی میں سب سے زیادہ ناگزیر اور اہم محرکات بھوک اور خوف تھے۔ خوف کے اسباب میں کچھ تو اصلی وجود رکھتے تھے اور کچھ موہوم تھے جو اس کی جہالت کی پیداوار تھے۔ مثلاً ہوا۔ بادل۔ بجلی۔ اندھیرے جیسی دہشت انگیز چیزوں کو وہ غضبناک اور ہلاک کرنے والی روحیں سمجھتا تھا اور ان کو رام کرنے کے لئے طرح طرح کی تدبیریں اختیار کرتا تھا۔

ایسے حالات و اسباب میں رہ کر انسان قدرتی طور پر بزدل، خود غرض، ترش۔ جھگڑالو۔ چور۔ اچکا اور فریبی تھا۔ وہ حیوانات میں سب سے زیادہ کمینہ اور بداطوار حیوان تھا۔ وہ مردوں کی ہڈی تک چبا لیتے۔ صرف اپنے لئے غذا فراہم کرنے کی غرض سے دوسروں کو ——— کبھی کبھی خود اپنی اولاد کو بے دردی اور قساوت کے ساتھ مار ڈالنے میں اس کو کوئی دریغ نہ ہوتا تھا۔

لیکن بہت جلد انسان کے اندر یہ شعور پیدا ہو گیا کہ "اکیلے اکیلے ——— ہر کوئی صرف اپنے لئے" کے اصول پر کاربند رہ کر آسمان اور زمین کی

غارت گر قوتوں کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ اگر تمام خطرات و مہلکات سے اپنے کو بچانا ہے تو تنہا گری اور نفس پروری سے کام نہیں چل سکتا۔ کائنات میں جتنے موجودات انسان کو ضرر پہنچانے والے ہیں اور اس کی بقا اور بہبود کے راستے میں جتنے حالات و مزاحم ہیں ان کو زیر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ دس بیس۔ پچاس مل کر زندگی بسر کریں اور متفقہ سعی و پیکار سے تمام مردم آزار طاقتوں کا مقابلہ کرکے ان پر قابو پائیں۔ اس شعور نے جلد ہی انسان کو عائلہ بندی اور جماعت آرائی کے لئے مجبور کر دیا۔ یہیں سے سماجی شعور کی ابتدا ہوتی ہے اور یہی سب سے پہلا عمرانی معاہدہ (Social Contract) ہے جس کا تصور روسو بھی نہیں کر سکتا۔ انسان کے ان مساعی جمیلہ کی بنیاد جن کو فنون لطیفہ کہتے ہیں تمدنی تاریخ کے اسی دور میں پڑی۔ اجتماعی زندگی اور مشترکہ محنت نے فنون لطیفہ ایجاد کئے جن کا تعلق زندگی کے مقاصد اور مطالبات سے تھا۔ شاعری بھی ایک فن لطیف کی حیثیت سے اسی زمانہ کی تخلیق ہے

کہا جا چکا ہے کہ شاعری سحر و افسوں کی بالیدہ اور بالغ صورت ہے اور اس کا آغاز اس احساس سے ہوا کہ ہم کو ایک مخالف اور غیر ہمدرد دنیا سے سابقہ ہے جس کو اپنی ضرورتوں اور مرادوں کے مطابق بنانے کے لئے ہم کو سخت جہاد کرنا ہے۔ اس احساس کا ایک مہتم بالشان اظہار شاعری ہے اور اس کے پہلے ترکیبی عناصر وہ موثرات ہیں جو کائنات کے مواجہے اور مطالعے سے پیدا ہوئے۔ شاعری کی ترکیب میں مطالعۂ نفس بہت بعد میں داخل ہوا۔ شاعری کے بنیادی اجزا یقیناً خارجی اور غیر ذہنی ہیں لیکن انہیں اجزا کو شاعری کی ساری کائنات سمجھ لینا ایک دوسرے قسم کی بربریت ہوگی۔ شاعری فن کاری کے دوسرے اصناف کی طرح خلقی طور پر دو عنصری ہے (Bielemental) شاعری کسی مفرد کا نام نہیں ہے۔ وہ ایک مرکب ہے۔ اور اگر ہم علم کیمیا کی زبان میں گفتگو کرنا چاہیں تو شاعری کی ترکیب دو قسم کے اجزا سے ہوئی ہے۔ پہلے اجزا تو خارجی ہیں جو مجہول اور انفعالی ہیں۔ دوسرے اجزا جو اجزائے اعظم کا حکم رکھتے ہیں داخلی اور انفرادی ہیں۔ پہلے اجزا یعنی خارجی مواد بسائط یا مفردات (Simple Elements) کے مانند ہیں۔ دوسرے یعنی داخلی اجزا جو شاعری کے اصل محرکات ہیں عوامل (Reagents) کا حکم رکھتے ہیں جن کے بغیر یہ مفردات نہ حرکت میں آ سکتے اور نہ کیمیاوی صورت اختیار کر سکتے۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ شاعری نام ہے خارجی اور مادی دنیا کو اپنی آرزوؤں اور حوصلوں کے مطابق بنانے کی خواہش اور اس کی کامیاب اور ناکامیاب کوشش کا اور اس کے مزاج میں خارجی حقائق اور داخلی واردات دونوں یکساں داخل ہیں۔ شاعری واقعہ اور تخیل کا امتزاج ہے۔ کرسٹوفر کاڈویل (Christopher Caudwell) نے "التباس اور حقیقت" (Illusion and Reality) کے نام سے جو ادق اور پیچیدہ کتاب لکھی ہے اس کا خلاصہ یہی ہے۔ انسان کے داعیات و مقاصد اور کائنات یا نظام قدرت کی طرف سے جو جبر اس پر عاید کیا گیا ہے دونوں کے درمیان سخت تصادم ہے۔ اس جبر و تصادم سے آزاد ہونے کی خواہش آدمی کے اندر شروع سے کام کرتی رہی ہے۔ اس خواہش کے اظہار کی ایک صورت شاعری ہے۔ شاعر کے جبلی میلانات اور خارجی تجربات کے درمیان جو تناقض ہے وہی شاعری کا اصلی سرچشمہ ہے یہ کشاکش شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ وہ التباسی تمثال یا شبیہ (Illusory Phantasy) کی ایک نئی دنیا تعمیر کرے جو اس حقیقی اور خارجی دنیا سے جس کا وہ لازمی نتیجہ ہے بہر حال ایک فطری اور منطقی تعلق رکھتی ہو۔ جارج تھامسن نے اپنے مختصر رسالہ "مارکسیت اور شاعری" میں اس نکتہ کو واضح کیا ہے۔ شاعری اس لئے وجود میں آئی کہ انسان نقل یا تخلیقی عکاسی کے ذریعہ خارجی دنیا میں اپنی ضرورتوں اور خواہشوں کے مطابق کچھ تبدیلی پیدا کر سکے۔ شاعری کا کام حقیقت پر التباس عاید کرنا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کا اصل منصب یہ ہے کہ انسان خارجی مواد کو اپنے ذہنی میلانات کے سانچے میں ڈھال کر ان پر اپنی مہر لگا دے اور اس طرح ان کو اپنی زندگی کے لئے سزاوار بنائے۔ جو لوگ اس التباس یا داخلی تحریک کو بیگانۂ اصلیت سمجھتے ہیں وہ بڑے نادان ہیں۔ التباس خود اپنی جگہ ایک حقیقت ہے اور ایک خوابی حقیقت ہے جس کا دوسرا نام تخیل ہے۔ شیلی نے شاعری کو تخیل کا اظہار کہا ہے۔ یہ بہت صحیح ہے۔ تخیل یا داخلی تحریک کے بغیر شاعری صورت پذیر نہیں ہو سکتی۔

نیوزی لینڈ کے اصلی باشندوں ماوری (Maoris) اور دنیا کے بہت سے وحشی قبائل کی مثالیں سامنے ہیں۔ ان کے ملک کی آب و ہوا کچھ ایسی ہی ہے کہ ان کی بوئی ہوئی فصلوں کو قدرت کے شدائد مثلاً انتہائی سردی یا جھلسا دینے والی گرم ہوا۔ طوفانی بارش اور اولے برباد کر سکتے ہیں۔ اس لئے مرد اور عورت کھیتوں میں جاکر ناچتے ہیں اور بدن کے حرکات و سکنات سے ہوا کے جھونکوں۔ بارش کے جھکولوں اور فصل کے اپجاؤ اور

بارآوری کی نقلیں کرتے ہیں اور ناچتے وقت گاتے ہیں اور گانے میں فصل کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ وہ ان کے حرکات و سکنات کی تقلید کرے۔ یعنی یہ بھولے بھالے لوگ اپنے خیال میں خارجی دُنیا کی سنگین قوتوں کو اپنے مطالبات کے مطابق موڑنے کی کوشش کرتے تھے اور ان کا عقیدہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے خارجی دُنیا ان کی امیدوں کے مطابق بدل جائے گی۔ یہی ساحری ہے اور یہی شاعری۔ یعنی ایک التباسی یا تخیلی اسلوب کے زور سے کائنات کو اپنی زندگی کے موافق پھر سے تخلیق کرنے کی آرزو اور کوشش۔ لیکن یہ کوشش صرف اس لئے کہ التباسی ہے بے اثر اور لاحاصل نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گانے کا کوئی اثر براہ راست فصل کی بالیدگی پر نہیں پڑ سکتا۔ مگر خود ناچنے گانے والوں پر اس کا زبردست اثر پڑتا ہے۔ ناچ اور گیت کا جوش اور یہ عقیدہ کہ اس طرح ان کی فصلیں محفوظ رہیں گی ان کو اس قابل بنا دیتا ہے کہ وہ اپنی فصلوں کی داشت اور نگرانی زیادہ انہماک، زیادہ سرگرمی اور زیادہ اعتماد کے ساتھ کر سکیں۔ اس طریقہ سے خارجی حقیقت کی طرف اُن کا ذہنی میلان بدل جاتا ہے جس سے بالآخر حقیقت بھی بدل کر رہتی ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اپنی اصل و غایت کے اعتبار سے عملی اور افادی ہے۔ شاعری محض پیغمبری کا ایک جزو نہیں ہے۔ شاعری اپنی اصل کے اعتبار سے ساحری۔ کہانت اور پیغمبری رہی ہے اور ساحر یا کاہن یا پیغمبر کے سامنے زندگی کے عملی مسائل ہوتے ہیں جن کو وہ تخیل کے زور سے حل کرتا ہے۔ اسی لئے ولیم بلیک (William Blake) نے اپنی مخصوص زبان اور اپنے نرالے اسلوب میں تخیل کو "رُوح القدس" کا دوسرا نام بتایا ہے۔

اگر قدیم ترین تاریخ میں سُراغ لگایا جائے تو معلوم ہوگا کہ آغاز آدمیت ہی سے شاعری اور رقص و سرود باہم لازم و ملزوم ہیں انگریزی کے مشہور انشاپرداز رابرٹ لنڈ (Robert Lynd) نے بڑے دل پذیر انداز میں اس خیال کو ادا کیا ہے وہ کہتا ہے کہ ڈانٹے (Dante) کی طربیۂ ربانی (Divine Comedy) کی ہیروئن اور خود شاعر کی محبوبہ بیٹرس (Beatrice) کی طرح شاعری ایک رقصاں ستارے کے زیر اثر پیدا ہوئی۔ شاعری کے خمیر میں رقص و غنا غالب عنصر ہیں۔ تال سم کے بغیر شاعری ظہور میں نہیں آسکتی تھی جیسا کہ اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ جہاں جہاں زندگی یا تخلیقی قوت کارفرما ہے وہاں وہاں تال سم یا رقص صوتی کہیں محسوس کہیں غیر محسوس۔ کہیں ناقص کہیں مکمل صورت میں موجود ہے۔

رقص و موسیقی شاعری سے زیادہ قدیم ہیں۔ مگر جب سے شاعری وجود میں آئی اس وقت سے شاعری و موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ جب موسیقی کے ساتھ گویائی یعنی بامعنی الفاظ شامل ہوگئے تو اس مرکب کا نام شاعری پڑا۔ یونان اور دوسرے ملکوں کی پُرانی تاریخ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ موسیقی۔ روز اول سے شاعری کی ایک ایسی سہیلی ہے جو ... سے وہ دم بھر کے لئے جُدا نہیں ہو سکتی۔ جب انسان اس قابل ہوا کہ اپنے جذبات اور خیالات کو بامعنی الفاظ میں ظاہر کر سکے اس وقت سے خالص موسیقی کا نشان نہیں ملتا۔

دنیائے قدیم ترین متمدن ممالک میں شاعری کے بہترین نمونے وہ تھے جو ساز و نغمہ کے میت کے لئے بنائے جاتے تھے۔ یونانی الیہ کا لازمی اور اہم جز کورس (Chorus) یا نغمگیت اس امر پر آج تک دلالت کرتا ہے کہ شاعری اور رقص و سرود کے درمیان ایک پیدائشی نسبت ہے۔ شاعری کی ایک مقبول عام صنف Lyric ہے جو داخلی شاعری کا منتہائے کمال ہے۔ اور جس کی خالص مثال اُردو اور فارسی میں غزل ہے۔ اس صنف کا نام ہی اپنی اصلیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ نظم اسی لئے ہوتی تھی کہ مزمار یا بربط پر گائی جائے۔ عربی اور فارسی میں نشید ایسے ہی اشعار کو کہتے تھے جو لحن اور ترنم کے ساتھ پڑھے جائیں۔ زمزمہ جو اب موسیقی کی اصطلاح ہوگیا ہے اور جس کے معنی گنگری کے ہیں دراصل وہ دعائیں تھیں جن کو مجوس آگ کی عبادت کرتے وقت خوش الحانی کے ساتھ بلند آواز میں پڑھتے تھے۔ چونکہ اہل عرب کے لئے ان دعاؤں کے الفاظ ناقابل فہم تھے اس لئے وہ ان کو زمزمہ کہنے لگے۔ جو زمزم سے مشتق ہے جس کے معنی گڑگڑاہٹ اور بے معنی آواز کے ہیں۔

قبل اس کے کہ ہم شاعری اور اس کی روح غزل کی بحث میں آگے بڑھیں۔ رقص و سرود کے بارے میں چند باتیں سمجھ لینا بے محل نہ ہوگا۔ جو کچھ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے اس سے اتنا تو واضح ہوگیا ہوگا کہ فن کاری کے لئے مواد خارجی اور مادی دُنیا مہیا کرتی ہے۔ لیکن فن کاری کی دلکشی کا اصلی راز مواد میں نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو خارجی مواد کا وجود ہی ہمارے لئے کافی تھا اور فنکاری کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ فنکاری کی ناگزیر دلکشی کا

راز اسی کی ہیئت اور اسلوب میں ہے۔ غیر متمدن قبائل کے ناچ سے لیکر مہذب سے مہذب قوموں کے ناچ تک ——— چاہے وہ شکار کی تمہید ہو۔ چاہے وہ فصل کی برو مندی کے لئے ہو۔ چاہے کرشن اور رادھا کے رومان کی تمثیل ہو۔ چاہے آجکل کے کسی مشرقی یا مغربی ملک کا جدید ترین ناچ ہو۔ سب میں بدن کے لوچ اور لچک اور بھاؤ سے اثر پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ عناصر داخلی ہیں جو انسان کے جذبات و تصورات کے اندرونی ابھار یعنی تخیل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ فنکاری نام ہے مادّی اور خارجی دنیا پر اپنی مرادوں یا تخیل کی چھاپ لگانے کا۔ اوّل اوّل یہ تخیل جماعتی تھی یعنی جماعت کے مختلف افراد ملکر اس تخیل کو صورت دیتے تھے لیکن وہ انفرادی کیفیت سے کبھی یکلخت خالی نہیں رہی۔

سرود یا گانے کے متعلق بھی یہی حکم لگایا جاسکتا ہے۔ گانے میں علت مادّی تو خارجی دنیا سے تعلق رکھتی ہے لیکن علت فاعلی جس سے علت غائی اور علت صوری بھی شامل ہیں خالصتہً انسان کی اندرونی کائنات کی پیداوار ہے اور ایک باطنی کیفیت رکھتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کیفیت کا اگر تجزیہ کیا جائے تو کہیں نہ کہیں پہونچکر اس کا سبب بھی بیرونی محرکات میں ملے گا۔ جو لوگ کہ فن کاری کو محض کیفیات باطنی کا نتیجہ سمجھتے ہیں وہ زندگی کو ہوا اور بادل میں تحلیل کئے ہوئے ہیں۔ لیکن جو لوگ ساری حقیقت کو صرف خارجی موجودات سے منسوب کرتے ہیں وہ زندگی کو گھونگا بنائے رکھنا چاہتے ہیں۔ زندگی کوئی سادہ اور اکہری حقیقت نہیں ہے۔ دوئی اور تضاد زندگی کے خمیر میں ہیں۔ تضاد اور پیکار ہی صحت کی علامت اور اس کی ترقی کی ضمانت ہیں جدلیت نہ صرف حیات انسانی بلکہ نظام کائنات کی فطرت اولیٰ ہے۔

یہ جدلیت طبیعی طور پر مجبور ہے کہ جب اپنے کو ظاہر کرے تو ایک حرکتِ متوالی یعنی قرینہ یا آہنگ یا وزن یا تال سم کی صورت اختیار کرلے۔ رقص، موسیقی کا حرکاتی یا صوتی آہنگ دراصل اسی آہنگ کا بے ساختہ اظہار ہے جس کے بغیر زندگی ایک بے معنی لفظ کے سوا کچھ نہیں۔ اگر ذرا تامل سے کام لیا جائے تو ہوا کے جھونکوں اور دریا کی لہروں میں ایک باضابطہ تال سم محسوس ہوگا۔ جاندار اور مخلوقات کی سانس اور نبض میں ایک مسلسل اور متواتر اُتار چڑھاؤ ہوتا ہے۔ انسانی مخلوق میں یہ اندرونی آہنگ محنت کے وقت جسمانی حرکات کے تناسب یا آواز کے موزوں اور مترنم تموج کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی تناسب۔ یہی مترنم تموج موسیقی اور شاعری کی جان ہے۔

فن کاری اور بالخصوص شاعری کا وہ لازمی ترکیبی جزو جس کو آہنگ یا مترنم تموج کہا گیا ہے یکسر داخلی ہے۔ اگر انفرادیت کا لفظ ایک اصطلاح بن کر آج بدنام نہ ہوگیا ہوتا تو ہم کہتے کہ یہ آہنگ انفرادی ہوتا ہے۔ پھر بھی ہم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ تال سم کا تعلق تمام فرد سے ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انسان کے ایام طفولیت اور دورابن بلوغیت تک انفرادی ہستی اور اجتماعی وجود کے درمیان کوئی فرق نہیں تھا۔ ایک فرد اسکے جذبات و میلانات تمام تنوعات کے باوجود وہی ہوتے تھے جو جماعت کے تمام افراد کے ہوتے تھے۔

مختصر یہ کہ شاعری کی ترکیب میں غالب اور حاوی عنصر وہی ہے جس کو رقص صوتی یا موسیقیت کہتے ہیں اور جو تمامتر داخلی ہے۔ غنائیت یا مزماریت ہی شاعری کی اصلی روح ہے۔ آئندہ سطروں میں ہم شاعری کی اسی روح کو غزل یا غزلیت یا تغزل کہیں گے اور دنیا کی شاعری کے تمام اصناف پر اجمالی نظر ڈالتے ہوئے اپنے اس خیال کو دُہرائیں گے کہ شاعری کی ہر صنف کا بنیادی عنصر وہی داخلی عنصر رہے جس کو مزماریت یا غنائیت یا تغزل کہا گیا ہے۔

مزماری شاعری ایک جداگانہ نوع کی حیثیت سے بہت بعد کی چیز ہے۔ سب سے پہلے جیسا کہ کہا جا چکا ہے۔ ساحری اور شاعری دونوں ایک ہی قسم کی کوششیں تھیں اور دونوں نفس انسان کی اس قدیم ترین تحریک کا مظاہرہ تھیں جس کو پرستش یا عبادت کہتے ہیں۔ اس تحریک کی ابتدا تو خارجی عالم اسباب سے ہوئی لیکن اس کو صورت دینے والی قوت انسان کے وہ تاثرات و جذبات ہیں جو خارجی دنیا کے تجربات سے اس کے اندر رونما ہوتے رہے۔ اسی لئے جب بدن کے حرکات و سکنات یا آواز کی شکل میں اس کا اظہار ہوا تو آپ سے آپ اس میں زیروبم یا تال سم بھی آگیا۔ کتب مقدسہ کی سورتیں اور آئتیں لحن کے ساتھ پڑھنے کے لئے ہوتی تھیں اور بلا استثناء ان میں غالب خصوصیت وہی غنائیت یا غزلیت ہے۔ جو شاعری کا اصلی کمال ہے۔ وید کے اشلوک۔ اوستا کی دعائیں جو گاتھا کہلاتی ہیں۔ "عہد عتیق" (old Testament) اور "عہد جدید" (New Testament) کے اہم اجزا سب کے سب نغمہ یا سرود کا انداز لئے ہوئے ہیں چاہے عروض کے اصطلاحی معیار سے اُن پر شاعری کا

اطلاق نہ ہو سکے۔ عہد عتیق میں لیسعیاہ۔ حزقیل اور دانیال کی کتابوں میں جو تنبیہ و تہدید اور جو پیشین گوئیاں ہیں وہ اپنے تمام جلال و شکوہ کے باوجود اپنے لب و لہجہ میں وہی پُر وقار گداز رکھتی ہیں جن کو ہم غزل کی سب سے زیادہ پاکیزہ صفت سمجھتے ہیں۔ یرمیاہ کے نوحے (Lamentations) مسلسل غزل کی شکل میں ہیں۔ روت یا روث (Ruth) کی کتاب اور استر (Esther) کی کتاب ان تمام نازک کیفیات کی حامل ہیں جن کو ہم غزل سرائی کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں۔ اگرچہ دونوں میں قصے بیان کئے گئے ہیں۔ ایوب کی کتاب (The book of Job) میں وہ خستگی و گداختگی بھرپور موجود ہے جو تغزل کی سب سے زیادہ اہم اور نمایاں خصوصیات میں داخل ہیں۔ داؤد کے زبور تو گیت ہی ہیں۔ زبور کے معنی ہی گیت کے ہیں۔ "امثال سلیمان" (Proverbs of Solomon) میں جو متانت اور سنجید گی پائی جاتی ہے اس کے لئے غزلیت کے سوا کوئی دوسرا لفظ نہیں۔ اور سلیمان کی ایک کتاب کا تو نام ہی "گیت" یا "گیتوں کا گیت" (Song of Songs) ہے جس کو عربی میں "غزل الغزلات" کہتے ہیں مسیح کے یادگار ملفوظات میں جو بلیغ نرمی اور جو لطیف گداز محسوس ہوتا ہے اس کو تغزل ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔

خالص مذہبی شاعری سے الگ ہو کر جملہ اصناف سخن کا جائزہ لیجئے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہر صنف میں اعلیٰ شاہکار وہی ہیں جن میں تغزل کا تیز رنگ موجود ہے۔ ایسکائیلس (Aeschylus) سفوکلیز (Sophocles) اور یوریپائیڈیز (Euripides) کے المیہ ڈراموں میں سب سے زیادہ توانا اور موثر پارے وہ ہیں جہاں شدید داخلیت کام کر رہی ہے۔ کالیداس کی شکنتلا میں وہی مواقع زیادہ پُر تاثیر ہیں جہاں انہماک کے ساتھ کامیاب اسلوب میں داخلی کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شیکسپیر کے المیوں (Tragedies) میں یادگار حصے وہ ہیں جن میں دل پذیر انداز کے ساتھ جذباتی ردعمل یا اندرونی پیکار کو پیش کیا گیا ہے۔ رزمیوں (Epics) میں ہومر کی "ایلیڈ" سے لیکر ملٹن کی "فردوس گمشدہ" تک "مہابھارت" سے "تلسی داس" کی "رامائن" تک اور "خدائے نامہ" سے "شاہنامہ" اور "سکندر نامہ" تک غور سے مطالعہ کر ڈالئے ان میں قابل انتخاب یادگار وہی اشعار ہوں گے جو داخلی تاثرات و جذبات کے آئینہ دار ہیں اور جن میں وہ کیفیت چھائی ہوئی ہے جس کو ہم نے تغزل یا غنائیت کہا ہے۔

دنیا میں شاعری کی جتنی تعریفیں کی گئی ہیں ان سب میں دو خصوصیات پر زیادہ زور دیا گیا ہے ایک تو اس کی جذباتی ماہیت، دوسرے موسیقیت۔ اور یہ دونوں داخلی حقیقتیں ہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے شعر کو "موزوں تصنیف" (Metrical Composition) کہا جان اسٹوورٹ مل پوچھتا ہے "شاعری ایسے خیالات اور الفاظ کے سوا جن میں جذبات کو بے ساختہ ظاہر کر سکیں اور کیا ہے؟" کارلائل شاعری کو "مترنم خیال" بتاتا ہے۔ شیلی "تخیل کے اظہار کو شاعری کہتا ہے۔ ہیزلٹ کے نزدیک شاعری "تخیل اور جذبات کی زبان" ہے۔ لے ہنٹ کا خیال ہے "کہ انسان کے اندر حقیقت، حسن اور قوت کی طلب کا جو پُر جوش جذبہ ہے اس کے بے اختیار اظہار کا نام شاعری ہے اور اس اظہار کے لئے تخیل اور الفاظ کا تناسب اُتار چڑھاؤ لازمی ہیں" کولرج کے تصور میں "شاعری علم و حکمت کی ضد ہے اور اس کا نصب العین حقیقت کی تلاش نہیں بلکہ حصول انبساط ہے" ورڈسورتھ کی نظر میں "شاعری تمام علم انسانی کی جان اور اسکی لطیف ترین روح ہے۔ شاعری جذبات کی وہ پُر جوش علامت ہے جو تمام علم و حکمت کے چہرہ میں نمایاں ہوتی ہے" ایڈگر ایلن پو کے خیال کے مطابق "شاعری حسن کی پُر آہنگ اور مترنم تخلیق کا نام ہے" واٹس ڈنٹن (Watts Dunton) کا قول ہے کہ "شاعری جذباتی اور مترنم زبان میں شعور انسانی کے محسوس اور جمالیاتی اظہار کا نام ہے"۔

ان تمام اقوال و آرا کا خلاصہ عام فہم زبان میں یہ ہے کہ شاعری موزوں اور پُر ترنم الفاظ میں دلی جذبات کا اظہار ہے اور اسکا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعری کی ترکیب میں جو عناصر قالب میں ہیں وہ داخلی ہیں اور جو چیز داخلی ہوگی اس کا انفرادی ہونا لازمی ہے۔ لیکن انفرادیت کے معنی اپنی ذات میں کھوئے رہنے کے نہیں ہیں۔ سچی اور صحت مند انفرادیت اپنی جگہ پر ایک اجتماعی حقیقت ہے۔ ہماری شاعری کا جس کی سب سے زیادہ رچی ہوئی صورت وہ صنف ہے جو فارسی اور اردو میں غزل کہلاتی ہے اصلی جوہر شخصیت یا انفرادیت ہے۔ لیکن یہ یاد رکھنے کے قابل بات ہے کہ اس صنف شاعری کے بہترین شاہکاروں کی عظمت ادبی دنیا کی تاریخ میں اس لئے ہے کہ وہ

انسان کے عام اور وجذبات وافکار کی ترجمانی کرتے ہیں جس سے ہر سننے والے یا پڑھنے والے کے اندر یہ احساس بیدار ہو جاتا ہے کہ یہ تو اسی کے دل کی باتیں ہیں۔ یہی غزلیت یہی ہے کہ سامع یا قاری کو یہ زحمت اٹھانا نہ پڑے کہ وہ تخیل کے زور سے اپنے کو شاعر کے مقام پر پہونچائے بلکہ اس کے اندر یہ احساس پیدا کر دیا جائے کہ خود شاعر پہلے ہی سے اپنے کو ہر سامع اور ہر قاری کی صورت حال میں تصور کئے ہوئے ہے۔ غرضکہ شاعری کی اصل روح وہی ہے جس کو مزامیت یا غزلیت کہا گیا ہے۔ خارجی سے خارجی صنف شاعری کے اندر یہ روح کام کرتی ہوئی ملے گی۔

خارجی شاعری کی ایک بڑی پرانی اور مقبول عام صنف وہ ہے جو مغربی ممالک میں "بیلڈ" (Ballad) یا مختصر منظوم افسانہ کہلاتی ہے جو دنیا کی تقریباً ہر پرانی زبان میں موجود ہے۔ یہ صنف بے ساختہ خود بخود پیدا ہوئی اور فن شاعری کے ارتقاء کی قدیم ترین منزلوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہندوستان کی مختلف مقامی بولیوں میں اس کے نمونے بکثرت ملیں گے۔ اس کی بہترین مثال "آلھا" ہے جس کو گاکر سنانے کے لئے ایک خاص مہارت درکار ہے۔ اہیروں کا مشہور منظوم قصہ "لورکائن" (لورک اور سانور کی داستان) اسی عنوان کی چیز ہے۔ "راجہ بھرتری" کی عبرتناک سرگذشت اور "رانی سارنگا" کا بلیغ المناسہ اسی قسم کی تخلیقات ہیں۔ یہ منظوم داستانیں خاص اسی غرض کے لئے ہوتی تھیں کہ سامعین کے مجمع میں گاکر سنائی جائیں۔ موضوع کے اعتبار سے ان کا تعلق عوام کی زندگی کے روزمرہ حالات وواقعات سے ہوتا تھا۔ خطرات ومہمات کے مقابلے۔ جدال وقتال کے معرکے۔ جوانمردی اور شجاعت کے کارنامے۔ گھریلو زندگی کے محبوب ترین مشاغل۔ محبت۔ رشک۔ رقابت۔ رفاقت وعداوت۔ خلق ودوستی اور خدا ترسی کی روانی، ووادیں۔ یہ ہیں اس صنف شاعری کے عام موضوعات۔ اور سادگی اور بے تکلفی۔ بیان کی سرعت۔ لب ولہجہ کی متانت اور سنجیدگی کے ساتھ ایک معصومانہ انداز اس کے اسلوب کی ممتاز ترین خصوصیات ہیں۔

اسی بیانیہ صنف کی ترقی یافتہ صورت رزمیہ ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ مختلف منظوم افسانوں کو ایک رشتہ میں پرو کر ایک طویل اور مفصل اور مربوط داستان بنا دیا گیا تو اس کا نام رزمیہ پڑا۔ ہومر کی "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" سے اسپنسر کی "فیری کوئن" تک اور مہابھارت سے شاہنامہ تک دنیا کے بڑے سے بڑے رزمیہ اختراعات کا مطالعہ کر جایئے تو دو خصوصیتیں عام اور مشترک ملیں گی ایک تو یہ کہ ایک مرکزی قصہ کے گرد بہت سے قصے باہم منسلک اور ملفوف ہوں گے جو درمیانی یا ضمنی قصے (Episodes) کہے جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ رزمیہ نظموں میں اگرچہ اصل مقصد سورماؤں کے کارنامے بیان کرنا ہوتا ہے لیکن اس سلسلہ میں ادنیٰ سے اعلیٰ تک زندگی کا کوئی ایسا معاملہ یا مسئلہ نہیں جس سے متعلق کوئی ضمنی قصہ نہ ہو۔ مثلاً دنیا کا شاید ہی کوئی شاہکار رزمنامہ ہو جو حسن وعشق کی حکایتوں کا مخزن نہ ہو۔ یہ امر تامل انگیز ہے کہ عشق ومحبت کی جن حدیثوں کو عالمگیر شہرت حاصل ہوئی اور جو آج کلاسیکی حیثیت کی مالک ہیں ان میں سے بیشتر رزمیہ منظومات ہی میں ملتی ہیں۔ ہومر کی "ایلیڈ" ورجل کی "اینیڈ" (Aeneid) طاسو (Tasso) کی "یروشلم آزاد" (Jerusalem Liberata) ایریسٹو (Ariosto) کی "غضبناک آرلانڈو" (Orlando Furioso) اسپنسر کی "فیری کوئن" (Faerie Queene) فردوسی کا "شاہنامہ"۔ یہ تمام نظمیں ایسے تذکروں سے بھری پڑی ہیں جن میں محبت کی نہایت بلند اور پاکیزہ تخیل پیش کی گئی ہے۔ اور اگر ڈانٹے کی "طربیہ ربانی" (Divine Comedy) کو بھی رزمیہ شاعری میں داخل کریں جیسا کہ اس کی ہیئت اور فنی اسلوب کا مطالبہ ہے تو پھر ماننا پڑے گا کہ صرف محبت کی داستان پر بھی ایک مہتم بالشان رزمیہ کی عمارت کھڑی کی جا سکتی ہے۔ بیٹرس (Beatrice) سے زیادہ معصوم۔ زیادہ منزہ اور زیادہ بلند حسین اور محبوب عورت کی تخیل دنیا میں آج تک نہ تاریخ پیش کر سکی ہے نہ اساطیر۔ اور کہا جا سکتا ہے کہ "طربیہ ربانی" میں بیٹرس ہیرو اور ہیروئن دونوں کی جگہ لئے ہوئے ہے۔ "فیری کوئن" کی مختلف کتابوں میں کوئی کتاب ایسی نہیں جس میں شجاعت کے معرکوں کا مرکز عشق کا دردنہ ہو۔ ہر غازی کی ایک محبوبہ ہے جس کی یاد میں اور جس کا نام ورد کرتے ہوئے وہ مہلک سے مہلک خطروں پر قابو پا جاتا ہے۔ اور بڑی سے بڑی مہم سر کر لیتا ہے۔ اس سلسلہ میں ایک اور بات یاد رکھنے کے قابل ہے۔

دنیا کا کوئی رزم نامہ ایسا نہیں جو عورت کو مرکز بنائے ہوئے بغیر اپنی رفتار میں سر مو آگے بڑھ سکا ہو۔ "رامائن" سے سیتا کو۔ "ایلیڈ" سے ہیلن کو۔ "طربیہ ربانی" سے بیٹرس کو نکال لیجئے تو رزمیہ داستان کی ساری تعمیر ڈھ کر رہ جائے گی۔ ملٹن جیسے سخت اور بے انتہا سنجیدہ شاعر نے "فردوس گمشدہ" کے نام سے جو مشہور عالم رزمیہ نظم لکھی ہے۔ اس میں شیطان ہیرو ہے تو حوا ہیروئن۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ شیطان اپنی فتح کے لئے حوا کا محتاج ہے۔ حوا سے بے نیاز رہ کر نہ تو شیطان اپنی مہم سر کر سکتا تھا اور نہ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" رزمیہ شاعری کا ایسا کامیاب نمونہ بن سکتی تھی۔ اس دعوی کا ثبوت یہ ہے کہ "فردوس بازیافتہ" (Paradise Regained) جس میں شاعر نے زبردستی آدم کو ہیرو بنانا چاہا ہے اور بالآخر یزداں کی فتح دکھائی ہے "فردوس گمشدہ" کے مقابلہ میں بڑی ضعیف اور بے جان نظم ہو کر رہ گئی ہے۔

اس تمام طول کلام کا مقصد یہ ہے کہ ... اور انتہائی گھن گرج آواز کی رزمیہ نظم نرم جذبات کے لطیف ارتعاشات سے بے نیاز نہیں رہ سکی ہے۔ اور پھر چاہے وہ محبت کا کاروبار ہو یا شجاعت کے معرکے ہوں یا اخلاقی محاسن کی تبلیغ ہو یا تمدن اور سیاست کے معیاری تصورات ہوں یا تدبیر منزل اور گھریلو زندگی کے مثالی نمونے ہوں سب میں شاعر کی اپنی تخیل کارفرما محسوس ہوگی وہ رستم کی بہادری ہو یا منیژہ کا بیباکانہ ولولۂ عشق۔ سہراب کی جوانمردی ہو یا بیوی اور ماں کی حیثیت سے تہمینہ کی بلند شخصیت۔ یا ایک کنواری ایرانی لڑکی کی حیثیت سے جو فن حرب و ضرب کی بھی ماہر ہو دخت آفرید کا کردار۔ اکیلیز (Achilles) کی عسکری شجاعت ہو یا افیجینا (Iphigenia) کی قربانی یہ سب گویا خارجی موجودات پر شاعر کی اپنی تخیل کی مہریں ہیں اور سرتاسر داخلی ہیں۔ شاعر کا کام ادنیٰ کو اعلیٰ بنانا ہے۔ فردوسی کا یہ کہنا کوئی تعلّی نہیں ہے بلکہ شاعر کے اصلی منصب کی طرف نہایت بلیغ اشارہ ہے:۔

منش کردہ ام رستم داستاں ؎ دگرنہ یلے بود در سیستاں

بعض مبصروں نے وسیع مطالعہ اور غور و تامل کے بعد اس نتیجہ پر پہونچے ہیں کہ فن کاری کا اصلی محرک موجودات نا آسودگی اور ممکن الوجود کی تمنا ہے اور ہم نے اسی کا نام تخیل رکھا ہے جس کے بغیر شاعری کی کوئی صنف اچھے اور قابل قدر نمونے نہیں پیش کر سکتی۔ حال پر قناعت نہ کرنا اور ایک بہتر مستقبل کے حصول کی آرزو میں لگے رہنا۔ اسی کو تخیل کہتے ہیں اور یہی شاعری کی جان ہے جو بالکل داخلی اور انفرادی چیز ہے۔

اب خارجی شاعری کی کسی دوسری نوع کو لیجئے اور ہمارے قول کی روشنی میں اس پر نظر ڈالئے۔ مثلاً تمثیل یا ناٹک۔ ڈرامہ کو خارجی شاعری ہی کی ایک صنف قرار دیا گیا ہے۔ مگر یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں واقعہ نگاری۔ منظر کشی۔ اظہار جذبات۔ ہر قسم کے خارجی اور داخلی موثرات اور محرکات شامل ہوتے ہیں اور شاعر ان تمام مختلف مواقع پر دو خاص طریقوں سے کام لیتا ہے۔ کردار اور مکالمہ۔ اور ان دونوں میں جو توانائی اور تاثیر آتی ہے وہ شاعر کی تخیل یا انفرادی قوت تخلیق سے آتی ہے۔ ڈرامہ میں بھی یادگار اجزا وہی ہوتے ہیں جن پر شاعر اپنی اختراعی قوت کو پوری سکت اور شدت اور انتہائی آزادی کے ساتھ صرف کرتا ہے۔ یہاں ایک اور بات یاد رکھنا چاہئیے۔ فنون لطیفہ خاص کر شاعری میں جتنے اسلوبی طریقے بیان کئے جاتے ہیں وہ خارجی عالم کے ساتھ نسبت رکھتے ہوئے سب کے خالص ذہنی یا انفرادی اختراعات ہیں۔ مثلاً تشبیہ۔ استعارہ۔ کنایہ۔ مجاز مرسل۔ محاورہ وغیرہ ایسی صنعتیں ہیں جن کے بغیر شاعری تو ایک طرف سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں بھی کام نہیں چل سکتا۔ اور اگر لفظی اور معنوی صنعتوں کا تجزیہ کر کے ان پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر صنعت تشبیہ یا استعارہ فن کار کی اپنی ذہنی اپج ہوتا ہے اور ہم لاکھ سادہ سے سادہ اور بے تکلف سے بے تکلف زبان میں باتیں کرنا چاہیں کسی نہ کسی مقام پر ہم اپنے کو مجبور پائیں گے کہ استعارہ یا محاورہ سے کام لیں۔ غالب کے وہ شعر جو ایک قطعہ کا حکم رکھتے ہیں اور ضرب المثل کے طور پر مشہور ہیں۔ انسانی زندگی کی ایک بہت بڑی حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں:۔

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

استعارہ کی ایک بہت عام قسم وہ ہے جس کے لئے انگریزی میں رسکن (Ruskin) نے Pathetic Fallacy کی اصطلاح ایجاد کی تھی

اور جس کو ہم "مغالطۂ حسّی" کہیں گے۔ شاعر اکثر اپنی ذہنی کیفیتوں اور قلبی حالتوں کو خارجی عناصر و موالید سے منسوب کرتا ہے۔ اس کو سارا عالم اس کے اپنے ذاتی احساس کے رنگ میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور چونکہ یہ ذاتی احساس تغیر پذیر ہے یعنی مختلف لمحوں اور مختلف موقعوں کے اعتبار سے بدلتا رہتا ہے اس لئے عالم عناصر بھی اس کو اپنے ذہنی عالم کی روشنی میں مختلف اوقات میں مختلف نظر آتا ہے۔ مثلاً پو پھٹنے کو کبھی صبح کا ہنسنا کہا کبھی گریبان چاک ہونا۔ گلاب کا کھلا ہوا پھول کبھی خنداں۔ کبھی سینۂ نگار اور کبھی گریباں دریدہ یا چاک دامن ہوتا ہے۔ شبنم کبھی موتی ہوتی ہے کبھی آنسو کا قطرہ۔ دریا کبھی گنگناتا کبھی روتا ہے۔ شفق کبھی گلگونہ ہے کبھی کوئے قاتل کی زمین وغیرہ وغیرہ۔ انسانی نطق ان استعارات کے بغیر اظہار سے قاصر رہا ہے۔ رسکن (Ruskin) نے اس کو "مغالطۂ حسّی" کہہ کر ہم کو بلاوجہ مغالطہ میں ڈال دیا ہے۔ یہ التباس (Illusion) ضرور ہے لیکن جیسا کہ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے یہ التباس خود اپنی جگہ ایک نہایت سنگین اور ناقابل تردید حقیقت ہے۔ تشبیہ یا استعارہ تکمیل آرزو کا تخئیلی پیکر ہے۔ تشبیہ یا استعارہ اس بات کی نہایت صحت مند علامت ہے کہ انسان حال سے ناآسودہ اور حسین تر مستقبل کی فکر میں بے چین ہے۔ "شرر" سے "ستارہ" اور "ستارہ" سے "آفتاب" کی جستجو کرنے کے لئے انسان مجبور ہے۔ "شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند"۔ "سورج" کا سُراغ لگانے کے لئے نہ جانے کتنے روشن چراغوں کو بے دردی کے ساتھ گل کر دینا پڑتا ہے۔ یہی انسان کی زندگی کا المیہ ہے اور یہی اس کی ترقی کا راز۔ تشبیہات اور استعارات کی نفسیات بھی یہی ہے کہ:۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اور یہ میلان جستجو تخئیل کا کرشمہ ہے۔ مشبہ بہ مشبہ پر اور مستعار منہ مستعار پر یقیناً ایک اضافہ ہے اور دونوں کے درمیان وہی نسبت ہے جو واقعہ اور تخئیل کے درمیان ہوتی ہے۔ مشبہ موجود یا حال ہے اور مشبہ بہ ممکن الوجود یا مستقبل۔ نہ صرف شاعری میں بلکہ فن کاری کی کسی صنف میں بھی آج تک بغیر استعارہ کے کام نہیں چل سکا ہے یہ اور بات ہے کہ فن کاری کے مختلف انواع میں استعارہ کے اسالیب مختلف ہوتے ہیں۔

اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد اب ہم مختصر اور سرسری طور پر داخلی شاعری کے بارے میں کچھ لکھ کر آگے بڑھنا چاہتے ہیں جس کے لئے مزماری یا غنائی کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ جس ملک میں مزماری شاعری کی اصطلاح پہلے پہل استعمال کی گئی اس میں اس کی بہترین مثالیں المانیوں کے گیت (Chorus) خطابیہ منظومات (Odes) اور مرثیہ (Elegies) ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں اس کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور نکھری ہوئی صورت غزل ہے جس کی ابتدا ایران سے ہوئی۔ انگریزی زبان میں ایک صنف موضوع کے اعتبار سے غزل سے بہت زیادہ قریب نظر آتی ہے اور اس کا نام سانیٹ (Sonnet) ہے جس کا ماخذ اطالوی زبان کی شاعری کی وہ صنف ہے جس کو (Sonata) کہتے ہیں۔ لیکن جو تاثر یا خیال غزل کے دو مصرعوں یعنی ایک شعر میں ادا کیا جاتا ہے وہ سانیٹ کے چودہ مصرعوں میں پورا ہوتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے جو صنفیں غزل سے بہت زیادہ نزدیک ہیں وہ End-Stopped Heroic Couplets اور ہندی کے دوہے اور سورٹھے ہیں۔ غزل اور اور اس سے مشابہ متذکرہ بالا اصناف شاعری میں ممتاز ترین خصوصیتیں کیا ہیں؟ یہ سوال اس قابل ہے کہ ہم اس پر غور کرنے کیلئے تھوڑی دیر ٹھہریں

متقدمین نے غزل کی جو خصوصیات گنائی ہیں وہ تمام تر عرب کی عشقیہ شاعری سے ماخوذ ہیں۔ عرب کی شاعری میں وہ صنف نہیں ہے جس کو اصطلاحاً غزل کہتے ہیں اگرچہ غزل عربی زبان کا لفظ ہے۔ لیکن وہ کیفیات جن کو مجموعی طور پر تغزل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے عرب کی عشقیہ شاعری میں خاطر خواہ ملتی ہیں۔ بعد کو اہل فن نے غزل کے جو اصول و اسالیب قائم کئے وہ عشقیہ شاعری ہی کو پیش نظر رکھ کر مستنبط کئے گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:۔

(۱) اصلی غزل وہ ہے جس کے اشعار میں عشق و محبت کی فضا چھائی ہو۔ جس میں سپردگی اور خودگداختگی کا احساس حمیت اور خودداری کے مقابلہ میں زیادہ ہو۔ (یہ تعریف ظاہر ہے کہ پوری صنف غزل پر محیط نہیں ہو سکتی۔ صرف عشقیہ شاعری پر صادق آ سکتی ہے)

(۲) غزل کو اپنا دائرہ صرف داخلی کیفیات و واردات تک محدود رکھنا چاہیئے۔ معشوق کے جسمانی اوصاف یا اس کے حرکات و سکنات یا اس کے لباس اور وضع و قطع کا بیان غزل کے دائرہ موضوع سے باہر ہے۔

(۳) غزل میں تعلّی۔ خود بینی، اپنی ذاتی حیثیت اور قدرت کے احساس کا اظہار نہ ہونا چاہیے۔

(۴) معشوق کا ادب اور اس کے ناموس کا پاس ہر حال میں مدنظر رکھنا چاہیے۔

(۵) غزل میں سوز و گداز اور تاثیر کا ایک خاص معیار قائم رکھنا چاہیے۔

(۶) غزل کی زبان جہاں تک ہو سکے نرم۔ شیریں۔ سلیس اور عام فہم ہو۔

(۷) جذبات و خیالات کی رکاکت اور انداز بیان کے ابتذال سے سختی کے ساتھ پرہیز کرنا چاہیے۔

(۸) حتی القدور تشبیہ۔ استعارہ اور ضائع بدائع سے پہلو بچانا چاہیے۔ (یہاں ایک بات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ تشبیہات و استعارات وغیرہ کی بہتات سے کلام یقیناً بے اثر ہو جاتا ہے لیکن بغیر کسی نہ کسی قسم کے تشبیہات و استعارات کے چاہے وہ ظاہر ہو یا مضمر ہماری روزمرہ کی بات چیت میں بھی اب تک کام نہیں چل سکا ہے۔ لہٰذا اس کو مطلقاً غزل گوئی کی شرط قرار دینا عبث ہے۔ سلیقہ اور امتیاز کے ساتھ تشبیہ اور استعارہ کا استعمال ہمارے اظہار خیال کی سکت میں اضافہ کرتا ہے۔)

(۹) خیال یا زبان و انداز بیان میں کوئی ایسی بات اشارۃً یا صراحتاً نہ ہو جو عاشق یا معشوق کے شایاں شان نہ ہو۔

(۱۰) جو جذبات یا خیالات قلمبند کئے جائیں وہ دنیا سے نرالے نہ ہوں بلکہ اپنی تمام رفعت اور پاکیزگی کے باوجود ایسے ہوں جو عامۃ الورود ہوں اور جن سے ہر شخص اپنے کو مانوس پائے۔

اوپر گنائے ہوئے دلائل اور علامات پر غور کیجئے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کے مفہوم کو بہت محدود رکھکر یہ کلیات مرتب کئے گئے ہیں۔ غزل کو خالص عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھا گیا ہے حالانکہ تاریخ میں ایسا نہیں۔ غزل کا بنیادی یا لغوی مفہوم جو بھی ہو ایک صنف شاعری کی حیثیت سے مضامین اور اسالیب دونوں میں اس سے زیادہ وسعت اور تنوع کا امکان کسی دوسری صنف میں نہیں۔ فارسی اور اردو غزل کے اچھے سے اچھے نمونوں کو سامنے رکھئے تو قائل ہونا پڑے گا کہ غزل کے مضامین اتنے ہی زیادہ وسیع اور متنوع ہیں جتنا کہ خود انسان کی زندگی کے حالات و واردات۔ قبل اس کے کہ ہم کوئی حکم لگائیں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فارسی اور اردو غزل کے کچھ اشعار اسوقت یاد کئے جائیں۔

شب تاریک و بیم موج و گردابے چنیں حائل — کجا دانند حال ما سبکساران ساحلہا

جنگ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بنہ — چوں نہ دیدند حقیقت رہ افسانہ زدند

سالہا دل طلب جام جم از ما می کرد — آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا می کرد

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند — چوں بہ خلوت می روند آں کار دیگر می کنند

عنقا شکار کس نشود دام باز چیں — کیں جا ہمیشہ باد بدست است دام را

اے دل شباب رفت و نہ چیدی گلے ز عمر — پیرانہ سر مکن ہوسے ننگ و نام را

ساقیا برخیز و دردہ جام را — خاک بر سر کن غم ایام را

گرچہ بدنامیست نزد عاقلاں — ما نمی خواہیم ننگ و نام را

مباش در پے آزار و ہر چہ خواہی کن — کہ در شریعت ما غیر ازیں گناہے نیست

بیا کہ قصر امل سخت سست بنیاد است — بیار بادہ کہ بنیاد عمر بر باد است

رضا بدادہ بدہ وز جبیں گرہ بکشا — کہ بر من و تو در اختیار نکشاد است

رسید مژدہ کہ ایام غم نخواہد ماند — چناں نماند و چنیں نیز ہم نخواہد ماند

من از بازوئے خود دارم بسے شکر — کہ زور مردم آزاری ندارم

بیا تا گل برافشانیم و مے در ساغر اندازیم — فلک را سقف بشگافیم و طرح نو در اندازیم

اعتمادے نیست بر کار جہاں — بلکہ بر گردون گرداں نیز ہم

اور یہ سب شعر حافظ کے ہیں جو عشق اور معرفت کے لئے ضرب المثل ہو چکے ہیں لیکن ان میں سے ایک شعر بھی ایسا نہیں جس کا تعلق عشق یا تصوف سے ہو۔ سب ایسے مسائل اور رموز کے بارے میں ہیں جو عام بنی نوع انسان کی معمولی زندگی سے متعلق ہیں۔ اب کچھ اور اشعار سنئے

ہر کس از دست غیر نالہ کند — سعدی از دست خویشتن فریاد

خانۂ شرع خراب است کہ ارباب صلاح — در عمارت گری گنبد دستار خود اند (طالب آملی)

دریں بہار نہ شد فرصت آں قدر ما را — کہ ہم ترانۂ بلبل کنیم مینا را (صیدی طہرانی)

بگذارید کہ بگدازم و آبے بچشم — عمرہا سوختہ ام تا نفسے تافتہ ام (مرزا جلال الدین اسیر)

یک دل آزاد دریں دام گہہ فانی نیست — وسنے نیست دریں مصر کہ زندانی نیست (امیر محمد مومن ادائی یزدی)

نہ زخم خار کشیدم نہ روئے گل دیدم — ز عندلیب شنیدم کہ نو بہارے ہست (امیر تقی مشہدی)

کار دشوار نظری گریہ می آید مرا — شاد از تدبیر ہائے سست بنیاد من است (نظیری)

تو بہ خویشتن چہ کردی کہ بہ ما کنی نظیری — بخدا کہ واجب آمد ز تو احتراز کردن (نظیری)

موج دریا را بہ ساحل ہم نشینی مشکل است — بیقراراں نذر منزل کردہ اند آرام را (بیدل)

چہ بار کلفتی اے زندگی بجو حباب — تمام آبلہ بر دوش کردہ ما را (بیدل)

چشم وا کردم و طوفان قیامت دیدم — زندگی رو چہ جز انیست کہ من می دانم (بیدل)

حظے بہ ہستی عالم کشیدہ از عرصہ جستن — ز خود رکیم و ہم با خویشتن بر ریم دیار را (غالب)

درکشاکش ضعیفم نگسلد رواں از تن — اینکہ من نمی میرم ہم ز ناتوانیہاست (غالب)

شنیدہ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم — ببیں کہ بے شرر و شعلہ می توانم سوخت (غالب)

ما و خاک رہگذر بر فرق عریاں ریختن — گل کسے جوید کہ او را گوشۂ دستار ہست (غالب)

پیمانہ بر آں رند حرام است کہ غالب — در بے خودی اندازۂ گفتار ندارند (غالب)

اگر بدل نہ خلد ہر چہ از نظر گذرد — زہے روانی عمرے کہ در سفر گذرد (غالب)

تا دل بہ بیداد او دادم در کشمکش افتادہ ام — اندوہ فرصت یک طرف ذوق تماشا یک طرف (غالب)

ز من حذر نہ کنی گر لباس دیں دارم — نہفتہ کافرم و بت در آستیں دارم (غالب)

دوسرے شعرائے فارسی کے دواوین بھی ایسے ہی اشعار سے بھرے پڑے ہیں جن کا تعلق عشق سے نہیں بلکہ زندگی کے اور معاملات و مسائل سے ہے۔ ہم نے راستہ پر لگا دیا ہے پڑھنے والا متقدمین سے لیکر متاخرین تک کے کلام سے ایسے اشعار منتخب کر سکتا ہے۔ ہم بھی اور اشعار سنتے لیکن ابھی ہم کو اردو غزل سراؤں کے اشعار بھی پیش کرنا ہے۔ اس لئے ہم ارباب ذوق سے کہیں گے کہ وہ امیر خسرو، فغانی، عرفی، فیضی، صائب، عنی اور ظہوری جیسے مشاہیر کی غزلیات کا جائزہ لیکر خود ایک بیاض تیار کریں اور دیکھیں کہ ہماری کہی ہوئی بات غزل کے اشعار کے بارے میں ٹھیک ہے یا نہیں۔ اب کچھ اردو اشعار ملاحظہ ہوں:۔

تھی امت عیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا — مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی (سراج اورنگ آبادی)

آبرو کو نہیں کم ظرف کی صحبت کا دماغ — کس کو برداشت ہے ہر وقت کے نکتو رول کی (شاہ مبارک آبرو)

کچھ دور نہیں منزل اٹھ باندھ کمر حاتم — تجھکو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (حاتم)

دل کہیں دیدہ کہیں جی ہے کہیں جان کہیں — گردش چرخ میں ہر ایک ہے آوارہ سا (محمد اماں نثار)

بے فائدہ ہے آرزوئے رسم و زر فغاں — بس زندگی کے واسطے یہ درد سر فغاں (اختر علی فغاں)

اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن — جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا (سودا)

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے — رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا (میر)

فرصت ہے یاں کم رہنے کی بات نہیں کچھ کہنے کی — آنکھیں کھول کے کان جو کھولے بزم جہاں افسانہ ہے (میر)

نے خوں ہو آنکھوں سے بہا اور نہ ہوا داغ — اپنا تو یہ دل میر کسو کام نہ آیا (میر)

نامرادانہ زیست کرتا تھا — میر کا طور یاد ہے مجھ کو (میر)

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے — یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

نے گل کو ہے ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار — کس بات پر چمن ہوس رنگ و بو کریں (درد)

سینۂ و دل حسرتوں سے چھا گیا — بس ہجوم یاس جی گھبرا گیا (درد)

نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے — کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا (قائم)

مجھے یہ اپنی مصیبت سے ہے فراغ کہاں — کسی سے جا ہوں کہ صحبت رکھوں دماغ کہاں (قائم)

دام قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک — دیکھا تو اس زمیں پہ چمن کا نشاں نہ تھا (یقین)

حال غربت میں دیکھئے کیا ہو — رہ خطرناک اور منزل دور (خواجہ احسن اللہ بیان)

آشنا ہو چکا ہوں میں سب کا — جس کو دیکھو سو اپنے مطلب کا (میر عبدالحی تاباں)

کیا بتا دیں کہ اس چمن کے بیچ — کبھو اپنا بھی آشیانا تھا (میر اثر)

بہاریں ہم کو بھولیں یاد ہے اتنا کہ گلشن میں — گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا (مرزا جعفر علی حسرت)

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم — کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا (مصحفی)

کیا جئے اب کوئی اور کیا رو سکے — دل ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے (میر حسن)

قفس میں ہم صفیرو کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ — بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا (جرأت)

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی — تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں (انشا)

احسان ناخدا کے اٹھائے مری بلا — کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں (ذوق)

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے (ذوق)

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات — ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے (ذوق)

روز معمورۂ دنیا میں خرابی ہے ظفر — ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا (بہادر شاہ ظفر)

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی — آشیاں اپنا ہوا برباد کیسا

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس — آسماں بھی ہے ستم ایجاد کا (مومن)

شبنم نہ آب مہر وشاں سینہ چاک آہ — لو اور بھی ستم زدۂ روزگار ہیں (مومن)

نہ بجلی جلوہ فرما ہے نہ صیاد — نکل کر کس کریں ہم آشیاں سے (مومن)

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا — نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (غالب)

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں — موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (غالب)

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا — آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (غالب)

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں — ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا (غالب)

افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہ — طاعت میں کچھ مزہ ہے نہ لذت گناہ میں (شیفتہ)

کیا ہماری نماز کیا روزہ — بخش دینے کے سو بہانے ہیں (امیر مہدی مجروح)

رنج و حسرت کے سوا حاصلِ دنیا کیا ہے — غافل اس کارگہِ ہیچ میں رکھا کیا ہے (سالک)

سو رنج سو الم ہیں میاں ہر نفس کے ساتھ — دم کا نہیں شمار تو غم کا حساب کیا (ذکی)

ہر جگہ کعبہ ہے لیکن سجدہ کی مہلت کہاں — ہر قدم منزل ہے لیکن فرصتِ منزل نہیں! (مولا بخش قلق)

آج ہی جس کے قدم سے رونقِ باغِ جہاں — کل وہی رخصت بہ رنگِ سبزۂ بیگانہ ہے (ناسخ)

مانعِ صحرا نوردی پاؤں کی ایذا نہیں — دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا (ناسخ)

اثرِ منزلِ مقصود نہیں دنیا میں — راہ میں قافلۂ ریگِ رواں ہے کہ جو تھا (آتش)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے — ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے (آتش)

ذکر آئے خوشی کا تو نکل پڑتے ہیں آنسو — ہم ایسے ستم دیدہ ہیں دکھ پائے ہوئے ہیں (آغا جو شرف)

لالہ کے مانند ہم اس باغ میں — داغ جتنے آئے سینے لے کر چلے (امیر مینائی)

بہارِ لالہ و گل پھر کبھی کاہے کو دیکھیں گے — چلے ہیں اس چمن سے ہم نگاہِ واپسیں ہو کر (امیر مینائی)

نہ رونا ہے طریقہ کا نہ ہنسنا ہے سلیقہ کا — پریشانی میں کوئی کام جی سے ہو نہیں سکتا (داغ)

لذتِ سیر اگر چشمِ تماشا لے گی — ایک بار اور یہ دنیا ابھی پلٹا لے گی (داغ)

اسیر کر کے ہمیں کیوں کیا رہا صیاد — وہ ہم صفیر بھی چھوٹے وہ باغ بھی نہ ملا (حکیم ضامن علی جلال)

دم بھر کو ترے دخمنہ میں ہم بیٹھ کے واعظ — برسوں نہ رہے بزمِ خرافات کے قابل (جلال)

چھٹ کر قفس سے پوچھتے ہیں ہم چمن کی راہ — غربت نصیب بھول گئے ہیں وطن کی راہ (جلال)

قفس میں بھی ہے اسیر دیکھیں وہی سودا — لگائے فصلِ بہاری کی آس بیٹھے ہو (تعشق)

کوئی دشمن ہو یا آسی مرا دوست — میں سب کا دوست کیا دشمن ہو کیا دوست (آسی غازیپوری)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے — ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے (حفیظ جونپوری)

یارانِ تیز گام نے منزل کو جا لیا — ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

دریا کو اپنی موج کی طغیانیوں سے کام — کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے (حالی)

دنیا کے خرخشوں سے چیخ اٹھتے تھے ہم اول — آخر کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا (حالی)

ڈھونڈو گے ہمیں ملکوں ملکوں ملنے کے نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم اے ہم نفسو وہ خواب ہیں ہم (شاد عظیم آبادی)

یہ بزمِ مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
جو بڑھ کر خود اٹھا لے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

پکار کر وحشیوں سے کہہ دو خزاں کا بھی دور ہے غنیمت
قبا کے دامن کو ٹانک تو لیں اگر نہ موقع ملے رفو کا (شاد عظیم آبادی)

سنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سنی — نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم (شاد عظیم آبادی)

اُردو اشعار کا جو انتخاب حاضر کیا گیا ہے وہ خصوصیت کے ساتھ مختلف ادوار اور مختلف مزاجوں کے نمونے ہیں۔ اُردو غزل کی جدید نسل کو جس کی ابتدا حسرت موہانی سے ہوتی ہے ہم نے جان بوجھ کر انتخاب میں شامل نہیں کیا۔ یہ نسل ہم سے بہت قریب ہے اور ہم کم یا زیادہ اس سے شناسا اور مانوس ہیں لیکن متقدمین کو ہم بُری طرح بھولے بیٹھے ہیں۔ اسلاف پرستی تو یقیناً ایک انحطاطی میلان ہے لیکن اسلاف کے ان اکتسابات کو حرفِ غلط سمجھ کر ردّی خانہ میں ڈال دینا جن کی روح آج بھی ہمارے اپنے جسمانی اور دماغی فتوحات میں کارفرما ہے ایک ایسا خطرہ ہے جس سے اپنے کو بچائے رہنا ہر جوان سال کا فرض ہے۔ نئی نسل اسلاف کے کارناموں سے بالکل بیگانہ ہے۔ ہم نے اشعار کا جو انتخاب درج کیا ہے وہ خاصہ طویل ہے اور اس کا اصل مقصد نوجوانوں میں یہ احساس جگا دینا تھا کہ ہمارے پیش روؤں نے ہمارے لئے کیسی بیش بہا اور قابلِ قدر میراث چھوڑی ہے۔ ہم اصرار کے ساتھ کہیں گے کہ کوئی اس وقت تک اچھا مصور، اچھا مغنی، اچھا انشا پرداز یا اچھا شاعر نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ بزرگانِ سلف کے اختراعات فائقہ سے پوری واقفیت نہ رکھتا ہو۔ ابن رشیق جیسے اہل ذوق و نظر نے بڑے شاعر ہونے کے لئے جہاں اور بہت سی شرطیں بتائی ہیں وہاں ایک اہم شرط یہ بھی رکھی ہے کہ شاعر کو پرانے اساتذہ کے کلام کا بہترین حصہ یاد ہونا چاہیئے۔ ہم اس کڑی شرط کو زیادہ نرم کرنا چاہتے ہیں۔ دوسروں کے کلام کو یاد رکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے لیکن جس کو شاعری میں تھوڑی بہت بھی نمود حاصل کرنا ہے اس کے لئے اتنا ضروری ہے کہ متقدمین کے کلام کا زائد سے زائد حصہ کم سے کم ایک بار اس کی نظر سے گزر گیا ہو۔ قدیم ترین تاریخ سے لیکر موجودہ نسل سے پہلے تک کسی ایسے شاعر کا تصور نہیں کیا جا سکتا جس نے شاعری میں کوئی امتیاز حاصل کیا ہو اور پچھلے اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہ کیا ہو۔

جو اشعار یہاں نقل کئے گئے ہیں اُن کا موضوع حسن و عشق کے ولولے یا شباب کی جولانیاں نہیں ہے۔ ان کا تعلق عام نبی نوعِ انسان کی زندگی کے مختلف حقائق اور مسائل سے ہے۔ نئی نسل کی اُردو غزل کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں خالص عشقیہ عناصر اور بھی کم ملیں گے اور نئی زندگی کے نت نئے اہم اور پیچیدہ میلانات و مطالبات سے متعلق بلیغ اشارہ سے زیادہ پائے جائیں گے۔ عشق بھی انسانی فطرت کا ایک مطالبہ ہے اور وہ بھی غزل کا ایک فطری اور صحت مند موضوع ہے لیکن یہی نہ زندگی میں سب کچھ رہا ہے اور نہ غزل میں۔ غزل کی ترکیب کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ اس کا ہر شعر ایک سالم اور مکمل تصور کا اظہار کر سکتا ہے۔ غزل کے اشعار میں زندگی کے مختلف مسائل و معاملات سے متعلق کبھی سیدھی اور بے تکلف زبان میں اور کبھی اشارہ اور تمثیل کے پردہ میں مختلف اصول و نظریات مرتب کئے جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے پیوستہ نہ ہوں۔ یعنی مضمون اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے غزل میں لامحدود تنوع کا امکان ہے۔ یہ امتیاز اور یہ شرف دُنیا کسی اور زبان کی شاعری میں کسی صنف کو حاصل نہیں۔

اب ہم اپنے کو اس قابل پاتے ہیں کہ متقدمین کے مرتب کئے ہوئے روایتی اصول سے قطع نظر کر کے خود اپنے تجربہ اور مطالعہ کی بنا پر غور کریں کہ وہ کون سی خصوصیات ہیں جو غزل کو غزل بناتی ہیں:۔

(۱) خالص غزل کے لئے ضروری ہے کہ اس کا ہر شعر بجائے خود ایک آزاد اور مکمل اکائی ہو جو ایک پوری جذباتی یا فکری کائنات پر محیط ہو۔ اساتذہ کے دیوان باہم پیوستہ یعنی قطعہ بند اشعار سے خالی نہیں ہیں لیکن اوّل تو ان کی مثالیں کم ہیں دوسرے ایسے اشعار میں تاثیر کی وہ شدت نہیں آپاتی جس کو تغزل کہتے ہیں اور جو ایک شعر میں آجاتی ہے اگر وہ شعر شاعری کا کامیاب نمونہ ہے۔

(۲) غزل کے معنی ہیں عورت یا محبوب کی بات کرنے کے ہیں۔ یہ سنتے سنتے ہمارے کان اُکتا گئے ہیں لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ غزل ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے جن زبانوں میں رائج ہوئی یعنی فارسی اور اُردو میں ان میں روئے خطاب در پردہ یا کھلم کھلا مرد کی طرف رہا۔ اور پھر اگرچہ غزل کے بیشتر اشعار اب تک حسن و عشق کی روداد اور اس کے متعلقات پر مشتمل رہے ہیں اور خالص غزل کو عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھنے کی عادت سی پڑ گئی ہے لیکن مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ کسی زمانہ میں بھی غزل سختی کے ساتھ موضوع کی اس وحدانیت کو قائم نہیں رکھ سکی ہے۔ غزل گو شعرا شروع ہی سے زندگی کے مختلف امور و مسائل کو اشعار میں قلمبند کرتے رہے ہیں۔ مذہب اور تصوف کے رموز و اسرار، مابعد الطبیعیات کے حقائق و معارف، نفسیات انسانی کے نکات و اشارات، معاشرت، تمدن اور اخلاق کے اصول و معاملات۔ کون سا ایسا موضوع ہے جس پر غزلیات میں اشعار نہ ہوں؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ غزل کے اشعار منفرد اور غیر مسلسل ہوتے ہیں اس لئے شاعر کو چاہیے کہ کائنات اور حیاتِ انسانی سے متعلق مختلف حقائق

اور مسائل کے بارے میں اہم اور بلیغ نظریات و افکار اس جامعیت اور ہمہ گیری کے ساتھ پیش کرے کہ وہ عام بنی نوع انسان کے لئے قابل قبول ہوں۔ اس کلیت سے بغیر غزل کے اشعار اعلیٰ نمونے نہیں کہے جا سکتے۔

(۳) غزل کا معیاری شعر وہ ہے جو ایک جامع کلمہ کا حکم رکھتا ہو اور جس میں یہ قابلیت ہو کہ خانظر پر بیساختہ چڑھ جائے اور زبان زد خاص و عام ہو کر ضرب المثل یا کہاوت بن سکے۔

(۴) شاعری کے لئے عام طور سے اور غزل کے لئے خصوصیت کے ساتھ لازمی ہے کہ جو تاثر یا ذہنی نقش یا خیال شعر میں ادا کیا جائے اس میں اصلیت اور سچائی ہو اور زبان اور اسلوب میں صداقت اور بیساختگی۔ اور اگر کبھی تکلف سے کام بھی لیا جائے تو اس میں بے تکلفی اور برجستگی کی شان پائی جائے۔ صحیح معنوں میں غزل سے مراد وہ ہے جس کے دل اور زبان دونوں میں ایک گھلاوٹ، ایک گداز، ایک سنجیدہ اور متین میلان تاثل ہو۔

(۵) غزل کے اشعار میں شاعر کی انفرادیت قائم رہنا چاہئے مگر یہ ضروری ہے کہ خودی یا انانیت کا احساس کہیں سے داخل نہ ہونے پائے ورنہ اشعار میں وہ جامعیت نہ آ سکے گی جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔

(۶) غزل کی زبان کو سادہ، سلیس اور عام فہم ہونا چاہئے لیکن اقلیدس کے مقولات یا منطق کے قضایا کی طرح سپاٹ اور بے کیف نہ ہونا چاہئے۔

(۷) متقدمین اصرار کرتے آئے ہیں کہ تشبیہات و استعارات اور دوسرے تکلفات سے غزل میں احتراز ضروری ہے۔ ہم اس شرط کو نہ صرف فضول بلکہ ناقابل تعمیل پاتے ہیں۔ تشبیہ و استعارہ سے نہ صرف خیال کے اظہار میں سہولت بہم پہنچتی ہے بلکہ خود خیال میں بالیدگی اور رسائی کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ جو تشبیہات و استعارات لائے جائیں وہ برجستہ اور برمحل ہوں اور ان سے کلام میں آورد کا احساس نہ پیدا ہونے پائے۔ مشبہ اور مشبہ بہ اور مستعار اور مستعار منہ کے درمیان ایک ناگزیر مناسبت اور ہمواری کا احساس قائم رکھنا لازمی ہے۔

غزل کا جو معیار ابھی قائم کیا گیا ہے اگر اس سے جانچا جائے تو اردو اور فارسی غزل گو شاعروں کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہوگی جو تغزل کی روح سے عاری ہوں گے۔ ہمارے اساتذہ نے بالخصوص متاخرین نے اکثر تشبیہات و استعارات اور دوسرے صنائع و بدائع ہی کو حاصل شاعری سمجھا ہے۔ فارسی میں رودکی سے قاآنی تک اور اردو میں ولی اور سراج سے داغ اور امیر تک ممتاز ترین شعرا کی غزلوں میں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جو غزل کی میزان پر پورے نہیں اترتے۔ اور متاخرین کا کلام تو بیشتر فیصدی اس خلوص تاثر یا اس معنوی کیف سے بے بہرہ ہے جس کو ہم نے غزل سے تعبیر کیا ہے اور جس کے بغیر نہ صرف یہ کہ غزل۔ غزل نہیں رہتی بلکہ شاعری کی کوئی صنف اپنا بہترین فرض ادا نہیں کر سکتی۔ ایسے اشعار سقیم تخیل کی دلیل اور اس افسوسناک حقیقت کی علامت ہوتے ہیں کہ زندگی اور اس کی فنی تخلیقات دونوں میں انحطاط اور فساد شروع ہو گیا ہے۔ شعرائے فارسی کے کلام سے مثالیں پیش کرنا اس وقت پڑھنے والوں کو خواہ مخواہ گراں بار کرتا ہوگا۔ اس لئے ہم صرف متاخرین شعرائے اردو یعنی شاہ نصیر سے داغ اور امیر اور ان کے مقلدوں تک اپنا دائرۂ سخن محدود رکھیں گے۔ لیکن مثالیں پیش کرنے سے پہلے ایک بات ذہن نشین کرا دینا چاہتے ہیں وہ یہ کہ اگرچہ یہ اشعار نہ تو غزل کی اولین شرائط کو پورا کرتے ہیں اور نہ مجموعی حیثیت سے فن شاعری ہی کے اچھے نمونے ہیں پھر بھی چند اعتبارات سے ان کی تاریخی اہمیت ہمیشہ مسلم رہیگی۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ غیر شعوری طور پر یہ اشعار بھی اپنے دور کی معاشرت کی پوری آئینہ داری کرتے ہیں۔ یعنی یہ اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ مروجہ معاشرت سچائی اور خلوص سے بالکل بیگانہ ہو چکی ہے اور اب چونکہ وہ بے مایہ ہے اس لئے اپنی بے مائگی کا پردہ رکھنے کے لئے ریا اور نمائش سے کام لے رہی ہے۔ ظاہری تکلفات کا غلبہ تاریخ میں ہمیشہ اس بات کی دلیل رہا ہے کہ زندگی ہو یا اس کے جمالیاتی اکتسابات دونوں کے پاس کچھ باقی نہیں رہا ہے جس کو وہ فخر کے ساتھ اپنی دین بنا کر پیش کر سکیں۔ دوسری بات بھی تاریخی اہمیت سے خالی نہیں یہ ہے کہ اس قسم کی شاعری نے جو بنوٹ اور بازیگری کے عنوان کی چیز ہے اردو زبان کی تربیت اور اس کے امکان اظہار کی توسیع میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ اگر اس قسم کی بناوٹی شاعری کی مشق نہ ہوتی جس کا تعلق خصوصیت کے ساتھ دبستان لکھنؤ سے ہے تو آج ہماری زبان بڑھتی ہوئی داخلیت کا شکار ہو کر رہ گئی ہوتی اور اس قابل ہرگز نہ ہوتی کہ ہر قسم کے داخلی اور خارجی مضامین سے عہدہ برآ ہو سکتی۔ بہرحال اب مثالیں ملاحظہ ہوں:-

جمنا میں کل نہا کر جب اس نے بال باندھے ۔۔۔ ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے (مصحفی)

گالیاں دینے لگے نام مرا لے کے تم — کچھ مری چاہ کے کھل جاتے ہی کھل کھلے تم (جرأت)

شانکنے کو بھرتی ہو بجلی اس میں گوٹ تمامی کی — ان بھوے لادر آر جب سکتے ہیں ساون بجاود (شاہ نصیر)

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے — فلس ماہی کے گل شمع شبستاں ہوں گے (مومن)

بیمار اجل چارہ کو گر حضرت عیسےٰ — اچھا نہ کریں گے تو کچھ اچھا نہ کریں گے (مومن)

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی — سپیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی تھی زنداں پر (غالب)

سنگ چقماق بھی بنتا تو مرا ضبط یہ ہے — نہ مری قبر کا پتھر شرر افشاں ہوتا (ناسخ)

ہجر کی شب ہو چکی روز قیامت سے دراز — دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست (آتش)

غیر سے سینہ بہ سینہ ہوئے آپ — چھاتی پر سانپ یہاں لوٹ گیا (حکیم ضامن علی جلال)

چھلا حضور ہاتھ کا دید یجئے ہمیں — دل کے جہاز کا اُسے لنگر بنائیں گے (نفتی)

بدھیاں پھولوں کی لائے تھے نہ پہنیں اس نے — آج پھولے ہوئے ہیں پھولوں کے گہنے والے (امیر مینائی)

اس قسم کے اشعار غزل تو ایک طرف سرے سے شاعری ہی کی قلمرو سے خارج ہیں اور اس بات کی علامت ہیں کہ شاعر کا تخیل بنجر ہو چکا ہے اور اس کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے خواہ مخواہ الفاظ کی رعایتوں اور دور از کار صنعتوں سے مضمون آفرینی کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ اس قسم کی شاعری نہ صرف شاعر کے بگڑے ہوئے تخیل کا ثبوت ہے بلکہ اس بات کی بھی شہادت ہے کہ سارے معاشرتی نظام میں فساد پیدا ہو چلا ہے اور اب اس کے بدلنے کی شدید ضرورت ہے۔

ایسے اشعار ظاہر ہے کہ وہ جادو اپنے اندر نہیں رکھتے جو ہر صنف شاعری کی عظمت کی پہلی شرط ہے اور جس کے بغیر تغزل کا نام لینا اس کے ناموس میں داغ لگاتا ہے۔ لفظی سجاوٹ۔ صنائع بدائع کے التزام اور جہاں کچھ کہنے کے نہ ہو وہاں زبردستی کچھ کہنے کی رائیگاں کوشش کے سوا اس قسم کی شاعری میں کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن ان سے بھی ہم کم سے کم تاریخی عبرت تو حاصل ہی کر سکتے ہیں۔

اب ہم اپنی اس بحث کو تکمیلی ہیئت دینے سے پہلے غزل کی پیدائش پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا چاہتے ہیں۔

بعض تذکرہ نگاروں کا کہنا ہے کہ فارسی میں سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ رودکی ہے۔ لیکن فارسی شاعری کے بعض مورخوں کو اصرار ہے کہ اس زبان میں جس نے سب سے پہلے شعر کہا وہ صفاریہ خاندان کا مشہور سلطان یعقوب بن لیث ہے کچھ لوگ عباس مروزی کو فارسی زبان کا مستند شاعر بتاتے ہیں جس نے مامون الرشید کی شان میں وہ قصیدہ لکھا جو آج تک مشہور ہے۔ اسی طرح ابوحفص سعدی۔ قطران اور بعض دوسرے شعرا کو بھی تذکرہ نویسوں نے فارسی کا پہلا شاعر بتایا ہے۔

لیکن اول تو یہ سب روایتیں قیاسی اور افواہی ہیں اور تاریخی اعتبار نہیں رکھتیں۔ دوسرے یہ تمام شعرا اس زمانے کے ہیں جب کہ ایران پر عرب کا تسلط ہو چکا تھا۔ پرانی ایرانی شائستگی پر فاتح تمدن کے اثرات غالب آ چکے تھے۔ اور ایران کی زبان اور انشا پر عربی زبان اور ادب کی تقلید کا رنگ اس طرح چڑھ گیا تھا کہ ان کے اپنے اصلی رنگ کی کوئی علامت باقی نہیں رہی تھی جن ناموں کو بھی گنایا گیا ہے وہ زیادہ سے زیادہ مسلم ایران کے اولین شاعر کہے جا سکتے ہیں۔

کچھ مورخوں اور نقادوں نے ذرا زیادہ فراغ دلی سے کام لینے کی کوشش کی ہے اور ایرانی شاعری کا آغاز ظہور اسلام سے کچھ ہی پہلے کے دور میں بتایا ہے۔ لیکن ہم کو افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ یہاں بھی سُنی سنائی باتوں پر یقین کر لیا گیا ہے اور تاریخی چھان بین سے بالکل کام نہیں لیا گیا ہے۔ دولت شاہ سمرقندی جیسے سخن آرا اور افسانہ ساز تذکرہ نگاروں کے بیانات کی بنیاد پر یہ حکم لگا دیا گیا کہ فارسی کا سب سے پہلا شاعر ساسانی نسل کا شہنشاہ بہرام پنجم تھا جو پانچویں صدی عیسوی کے اوائل عمر میں ہوا ہے اور اساطیر و روایات میں بہرام گور کے لقب سے روشناس ہے۔ بہرام گور "شاہنامہ" کے محبوب ترین حکمرانوں میں سے ہے۔ یہ شخص عیش کوشی کے ساتھ ساتھ بہادری اور جواں مردی کا بھی سورما ہے۔ سیرا در شکار میں بیش دادیوں کو چھوڑ کر تا ہے

اس سے بڑی شخصیت ایران نے پیدا نہیں کی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ اس نے بڑے خطرناک موقع پر ایک شیر مارا اور پندار کے ساتھ بیساختہ ایک جملہ اس کے منہ سے نکلا جو ایک موزوں مصرع ہوگیا:۔

ع۔ منم آں ببر زیان و منم آں شیر یلہ

اور اس کی محبوبہ دلآرام چنگی نے فوراً دوسرا مصرع موزوں کیا:۔

ع۔ نام بہرام ترا و پدرت بو جبلہ [1]

مولانا شبلی نے شعر العجم حصہ چہارم میں دونوں مصرعوں کو غلط درج کیا ہے اور نتیجہ یہ نکالا ہے کہ یہ مصرعے جس طرح عوفی یزدی کے تذکرہ میں درج ہیں نثر سے زیادہ قریب ہیں اور پھر یہ بھی کہتے ہیں "بہرام گور کے چند موزوں کلمات کو شاعری کا سنگ بنیاد نہیں کہہ سکتے"۔ اردو زبان میں اب تک فارسی شاعری پر شبلی کی شعر العجم سے زیادہ محقق اور مدلل کتاب کوئی نہیں لکھی گئی ہے۔ مگر ہم کو کہنا پڑتا ہے کہ شبلی جیسے باذوق شاعر اور فاضل نقاد نے بھی غور و تامل اور تحقیق و تفحص سے کام نہیں لیا۔ سب سے پہلی بات جو اس روایت میں کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ بہرام گور ساسانی خاندان کا حکمران تھا آلِ ساسان کے زمانہ میں ایران کی زبان پہلوی تھی اور جو شعر بہرام اور اس کی محبوبہ سے منسوب کیا گیا ہے اس کی زبان پرانی ہوتے ہوئے بھی وہ فارسی ہے جو زوالِ ایران اور عروجِ اسلام کے بعد رائج ہوئی دوسری بات جو قابلِ غور ہے یہ ہے کہ بہرام گور کا باپ یزدگرد اول تھا۔ بوجبلہ "کیا معنی؟ اور اگر عوفی کے اندراج کے مطابق دوسرا مصرع یوں ہے:۔

ع۔ نام من بہرام گور و کنیتم بو جبلہ

تو بھی بات سمجھ میں نہیں آتی۔ ہوسکتا ہے کہ اہلِ عرب کسی بنا پر بہرام کو یا اس کے باپ کو "بوجبلہ" کے لقب سے یاد کرتے رہے ہوں مگر ایسی حالت میں خود بہرام اس لقب کو باعثِ فخر و امتیاز نہیں سمجھ سکتا تھا۔

مشہور ہے کہ قصر شیریں کے کتبہ میں یہ شعر کندہ تھا:۔

ہزیرا بگیہاں انوشہ بزی جہاں را بگیہان و نوشہ بزی

اس شعر کو بھی ایرانی شاعری کی اولین مثالوں میں شمار کیا گیا ہے۔ مگر یہ سب ظنّی باتیں ہیں ایران کی شاعری اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ اس کی مذہبی اور نیم مذہبی کتابیں جن کے اوراق آج بُری طرح منتشر ملتے ہیں۔

غزل عربی لفظ ہے جس کے معنی محبوب کی باتیں کرنے کے ہیں اور غزلیت یا تغزل یعنی ایک خاص انداز کا باوقار اور سنجیدہ گداز جو عشق کی پہچان ہے اہلِ عرب کے نزدیک بھی اچھی شاعری کی ممتاز علامت ہے لیکن شاعری کی ایک مخصوص صنف کی حیثیت سے غزل عرب کی پیداوار نہیں۔ یہ جنسِ گراں ایران میں پیدا ہوئی۔ وہیں اس کا بازار گرم ہوا اور وہیں سے ہندوستان آکر اردو میں اس نے رواج پایا۔ عرب کا مزاج شرح و تفصیل کی طرف مائل تھا اور وہاں کے شعرا ایک خیال کو کئی اشعار میں پھیلا کر بیان کرنے کے خوگر تھے۔ چنانچہ شاعری کی جو صنفیں عرب میں مقبول ہوئیں وہ قصیدہ اور مرثیہ ہیں یا پھر رجز یہ قطعات۔ ایران کا مزاج اختصار پسند واقع ہوا ہے۔ روزِ اول سے ایرانی شعر و ادب میں جن کی قدیم ترین مثالیں مذہبی کی آیات و اقوال ہیں۔ رمز و تمثیل اور کنایہ و ایجاز کا میلان غالب رہا۔ اہلِ ایران نظم و نثر دونوں میں مختصر اور بلیغ ملفوظات کو زیادہ پسند کرتے تھے۔

جب ایران مسلم عرب کے زیرِ اقتدار آیا تو اس کے اپنے تمدن اور ادب کو بُری طرح زوال ہونے لگا۔ پھر جیسا کہ تواریخ میں دستور رہا ہے مفتوح اور محکوم قوم نے فاتح اور غالب قوم کی طرزِ معاشرت۔ اس کی زبان۔ اس کے املا اور انشا۔ اس کے اسالیب شعر و سخن کی تقلید کو نہ صرف مصلحتِ وقت بلکہ آیندہ اپنی فلاح و بہبود کے لئے ایک لازمی شرط پایا۔ اور اس تقلید کو فخر و مباہات کی بات سمجھنے لگے۔

مفتوح ہونے کے بعد ایران کی زبان وہ ہوگئی جس کو ہم فارسی کہتے ہیں اور اس زبان میں جو شاعری رائج ہوئی اس کے اصول و اسالیب

نوٹ:۔ [1] "صنادیدِ عجم" کے مصنف نے نہ جانے کس بنیاد پر اس واقعہ کو بہرام چوبین سے منسوب کیا ہے جو ہرمز سے باغی ہوگیا تھا اور بعد کو ایک عرصہ تک اس کے جانشین خسرو پرویز کو پریشان کرتا رہا۔

یا د ایرانیوں کے دل سے گئی نہیں تھی۔ جس کو مغلوب ہوئے ابھی زیادہ دن نہیں گذرے تھے۔ شاعری میں مواد اور ہئیت دونوں میں عرب کی تقلید ہونے لگی تھی۔ مگر ابھی ایران کے کانوں میں ان راگوں کے ارتعاشات گونج رہے تھے جن کو باربد اور نکیسا جیسے شاعر اور مطرب گا چکے تھے۔ خسروانی دھنوں کی لذت ابھی اہل وطن کے دلوں سے محو نہیں ہوئی تھی۔ بعض مورخوں نے غزل کی بنیاد انھیں رامش گروں کے نغموں کو قرار دیا ہے۔ یہ غلط نہیں ہے۔ ہم کو مولانا شبلی کی رائے سے اتفاق نہیں۔ باربد اور نکیسا وغیرہ محض مغنی نہ تھے وہ شاعر بھی تھے۔ باربد کے ترانے محض موسیقی کے بول نہ تھے وہ شعر بھی تھے۔ عوفی یزدی کی سند پر یہ مان لینا تاریخی تنقید کی شان کے خلاف ہے کہ ان اشعار یا گانوں میں "وزن۔ قافیہ اور لوازم شاعری نہیں ہیں۔" ایسا سمجھنا یا تو تعصب ہے یا تاریخی بصیرت کی کمی۔ صرف اس لئے کہ اب ہم عربی زبان کے علم العروض سے مانوس ہیں اور عرب کی شاعری کے اوزان و بحور سے ہمارے کان زیادہ آشنا ہیں اور اسلام عربی زبان سے اخذ کئے گئے اور بیشتر انھیں اصناف سخن نے رواج پایا جو ایام جاہلیت سے عرب میں مانوس و مقبول تھے۔ قصیدہ اور مرثیہ نے فارسی شاعری میں سب سے زیادہ ممتاز جگہ پائی لیکن محکوم ملک کا تمدن کبھی در اصل فنا نہیں ہوتا۔ وہ بڑی چوری کے ساتھ فاتح قوم کے تمدن کی اندرونی ترکیب میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایران و عرب کی مشترکہ تاریخ ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہے۔ بنو امیہ تک تو عرب نے اپنے تمدن کی عصبیت کو برے بھلے قائم رکھا لیکن بنو عباس کے دور تک آتے آتے ایران اسلام قبول کر کے تمدنی حیثیت سے سارے عرب پر چھا گیا۔ دار السلطنت کا دمشق سے بغداد کو منتقل ہو جانا ایک تاریخی مرحلہ ہے جو اس امر کی یادگار ہے کہ عرب اپنے تمدن کو تنک مایہ پا کر مجبور ہو گیا کہ ایران کی قرنہا قرن کی کمائی اور نکھری ہوئی تہذیب کے زندہ اور صالح عناصر کو اسلامی اخوت کی تقریب سے قبول کر کے اپنی تہذیب میں جذب کرے۔ خلیفہ عمرؓ ہی کے زمانہ میں صحرا نشین عرب کو اپنی کمتری کا احساس ہو چلا تھا۔ چنانچہ بہت جلد معاشرت اور حکومت کے مختلف شعبوں میں ایرانی نمونے داخل ہونے لگے اور عباسیوں کے زمانہ میں تو ایران کے رسوم و روایات۔ رہنے سہنے کے طریقے اور نظم و نسق کے اصول اوّل سے آخر تک اس طرح چھا گئے کہ عرب کی تہذیب کے اپنے خد و خال کا نشان تک باقی نہ رہا۔ کہا جا سکتا ہے کہ ایران کے آخری تاجدار خاندان بنی ساسان نے پھر سے جنم لیا۔ اور بنو عباسؓ کہلایا۔ آج مسلم دنیا میں جو تمدن و سیاست رائج ہے اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی ترکیب میں ایرانی عناصر غالب ملیں گے۔

شاعری میں ایران نے عرب شاعری کے جملہ اصناف اور تمام روایات و اسالیب کو قبول تو کر لیا لیکن انھیں پر وہ قناعت نہ کر سکا۔ بہت جلد اس نے عرب ہی کی شاعری سے اور اسی کے تمام اصول و ضوابط کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی زبان میں دو ایسی صنفیں پیدا کر لیں جن کا وجود عرب کی شاعری میں نہیں تھا۔ اور دونوں نے جو نام پائے وہ عربی ہی کے الفاظ ہیں یعنی مثنوی اور غزل۔ مثنوی کی بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے لیکن غزل کی شان نزول پر ہمکو نظر ڈالنا ہے۔

عرب کی عشقیہ شاعری بھی عام طور سے قصیدہ کی صورت میں ہوتی تھی۔ اور کبھی کبھی مرثیہ کی شکل میں۔ ایران نے قصیدہ گوئی عرب کی تقلید میں شروع کی۔ لیکن قصیدہ کے سلسلہ میں ایران کے ذہن رسا نے ایک نیا تخلیقی اشارہ پا لیا۔ قصیدہ بالعموم تمہیدیہ ہوتے ہیں یعنی قصیدہ کے اصلی اجزا سے پہلے آغاز میں کچھ اشعار ہوتے ہیں جن کو نسیب یا تشبیب کہتے ہیں۔ اصل قصیدہ کے اشعار باہم مربوط اور مسلسل ہوتے ہیں۔ لیکن تشبیب کا ہر شعر ایک آزاد جذباتی یا فکری اکائی ہوتا ہے جن کو عموماً آگے یا پیچھے کے اشعار سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ تشبیب کے لغوی معنی شباب یا اور متعلقات شباب کے تذکرہ کے ہیں۔ عربی۔ فارسی اور اردو قصیدوں کی تشبیب میں یا تو حسن و عشق کے نکات ملتے ہیں یا بہار کی نشاط انگیزیوں کا ذکر ہوتا ہے یا شراب و ساقی اور سرود کی زندگی بخش اور روح افزا باتیں ہوتی ہیں بعد کو تشبیب میں اس تنوع کا دائرہ اور وسیع ہو گیا۔ اور اخلاق۔ فلسفہ اور تصوف کے رموز و اسرار تشبیب کے لازمی اجزا ہو گئے۔ سنائی۔ ظہیر فاریابی۔ خاقانی۔ عرفی اور غالب کے فارسی قصائد کا مطالعہ کیجئے تو ہمارے دعوی کی صحت کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

غزل کے لئے ایران کو اشارہ تو عرب کے قصائد سے ملا۔ لیکن اس کے پہلے زمین پہلے سے تیار تھی۔ ایران عرب کی تلوار کا لوہا مان چکا تھا اور اس کی ظاہری بود و باش اور فکر و گفتار میں تازہ وارد فاتحوں کی لائی ہوئی تہذیب کے اثرات اپنا نقش جما چکے تھے جن سے اہل ایران زمانۂ قبل تاریخ سے نفرت کر چکے تھے۔ اس لئے کہ یہ آریائی اور سامی نسلی لوگوں کا نسلی اختلاف تھا۔ لیکن اسلام قبول کرنے کے بعد ان روایت عظمیٰ کی

کو یہ حق ہرگز نہیں پہونچتا کہ یہ حکم لگا دیں کہ اسلام کے تسلط سے پہلے ایران میں شاعری نہیں تھی یا اگر تھی بھی تو وزن قافیہ اور دوسرے لوازم شاعری کے اعتبار سے ناقص تھی۔ ایران کی خالص ایرانی شاعری میں وزن یا آہنگ نہ محسوس کرنا ہمارے علم کی کمی اور ہمارے سامنے کے تصور کی دلیل ہے۔ ہم اپنے عرب پرست دوستوں کو یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ظہور اسلام سے بہت پہلے ایرانی زبان میں قافیہ اور ردیف دونوں کے لئے خاص ملکی الفاظ ملتے ہیں، قافیہ کے لئے "پساوند" اور ردیف کے لئے "سردارہ" کی اصطلاحیں اس امر کی دلیل ہیں کہ اہل ایران شاعری کے مبادیات سے اچھی طرح واقف تھے۔ بھر باربد اور نکیسا سے بہت پہلے ایران میں ایک صنف رائج اور مقبول عوام تھی جو بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی۔ اس صنف کو "چامہ" کہتے تھے جو غزل سے بڑی مناسبت اور مشابہت رکھتی ہے۔ "چامہ" کے لئے کسی خاص علمی استعداد یا شاعرانہ مہارت کی ضرورت نہ تھی۔ شہروں سے دور ادنیٰ بستیوں کے ہر گھرانے میں خلاق ذہن رکھنے والے مرد اور عورتیں "چامہ" کہہ لیتی تھیں اور اکثر عین موقع پر یہ اشعار فی البدیہہ موزوں کرلئے جاتے تھے۔ فی البدیہہ شعر کہنے میں ایران کو عرب سے کم مہارت حاصل نہ تھی۔ عورتوں کے کہے ہوئے "چامہ" زیادہ دلکش اور پسندیدہ ہوتے تھے۔ اوراق پارینہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایران عرب سے کم مہمان نواز اور غریب پرور نہیں تھا۔ شہروں کو تو کنارے رکھئے، قصبات اور دیہات میں بھی عام دستور یہ تھا کہ جب کوئی اجنبی مسافر آکر پناہ چاہتا اور مہمان ہوتا تو میزبان کے گھر کی عورتیں اس کو آکر "چامہ" سناتیں اور اس کی تھکن اور غربت کے احساس کو دور کرنے کی کوشش کرتیں۔ بستیوں کا یہ دستور بڑے بڑے پارساؤں کے لئے ایک مستقل آزمائش تھا۔ نہ جانے کتنے جانے پہچانے ہوئے لوگ مسافروں کے بھیس بدل کر صرف اس لئے کسی کے وہاں جاکر مہمان ہوتے کہ گھر کی کسی دلکش آواز میں "چامہ" کے اشعار سن لیں۔ یہ اشعار بڑی متانت اور سوز و گداز کی دھن میں گائے جاتے تھے۔ ساسانی خاندان کے حکمراں بہرام پنجم یا بہرام گور کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ وہ خود شاعر رہا ہو یا نہ رہا ہو لیکن شعر اور موسیقی دونوں کا قدردان اور سرپرست تھا۔ اس کا یہ معمول تھا کہ اکثر راتوں کو پردیسی کا بھیس بدل کر شہر سے بہت دور دور مقامات تک نکل جاتا تھا اور اپنی رعیت کے کسی نہ کسی فرد کے وہاں صرف اس لئے مہمان ہوتا تھا کہ گھر کی خوش نوا عورتوں کے منہ سے چامہ سن سکے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ بغداد کے مشہور امیرالمومنین اور الف لیلیٰ کی بدولت داستانی مقبولیت رکھنے والے ہارون الرشید نے یہ دستور بہرام گور سے نہیں سیکھا تھا۔

مختصر یہ کہ فارسی غزل اگرچہ اپنی موجودہ اصلیت اور ہیئت کے لحاظ سے عربی شاعری کی قلم ہے لیکن اس کے لئے ایران میں زمین تیار تھی اور اس کی نشو و نما کے لئے تاریخی اور نفسیاتی اسباب پہلے سے مہیا تھے۔

غزل کے بارے میں اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد ہم پھر ایک مرتبہ اپنے اصلی نقطۂ نظر سے اعادہ کرنا چاہتے ہیں: شاعری کا اصلی خمیر تغزل یعنی داخلی یا اندرونی تحریک ہے اور اگر شاعری کو الہام یا "نوائے سروش" کہا جاسکتا ہے تو اسی کی بدولت۔ شاعری کی کوئی صنف شاعری رہتے ہوئے اس مرکزی عنصر سے بے نیازی نہیں برت سکتی۔ فارسی اور اردو شاعری کی دو اہم ترین صنفوں یعنی قصیدہ اور مثنوی کو سامنے رکھئے۔ قصیدوں اور مثنویوں کے وہی اشعار زبان زد ہوئے ہیں یا زبان زد ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں جن میں کچھ غزل کا انداز نکلتا ہے۔ نہ صرف تشبیب کے اشعار بلکہ درمیان قصیدہ کے بھی بہت سے اشعار اہل ذوق کو یاد ہوں گے اور اگر غور کیا جائے تو ان میں وہ کیفیتیں ملیں گی جن کو ہم غزل کے ساتھ مخصوص سمجھتے آئے ہیں۔ فارسی میں سنائی۔ انوری۔ سعدی۔ خاقانی۔ عرفی۔ غالب اور اردو میں سودا سے لیکر عزیز لکھنوی تک کے قصیدوں کے نہ جانے کتنے اشعار اس وقت یاد آرہے ہیں۔ جو اگر ضرب المثل ہو نہیں گئے ہیں تو ہو سکتے ہیں اور یہ سب اپنے اندر غزل کی تاثیر رکھتے ہیں۔ یہی حال مثنویوں کے اشعار کا ہے۔ سنائی۔ عطار۔ رومی۔ فردوسی۔ جامی۔ نظامی گنجوی۔ بیدل اور غالب کی فارسی مثنویوں کے جو اشعار حافظہ میں محفوظ ہو چکے ہیں وہ وہی ہیں جو غزل کے اشعار سے بھرپور مشابہت رکھتے ہیں۔ اردو میں دکنی شعراء سے لیکر نواب مرزا شوق تک کی مثنویات کے جو اشعار بے ساختہ یاد ہو جاتے ہیں وہ تغزل کی شان رکھتے ہیں۔ طوالت کے خیال سے اب ہم مثالیں پیش کرنا نہیں چاہتے۔ لیکن پڑھنے والوں سے ہماری درخواست ہے کہ اگر ان کو برمحل اشعار یاد نہ آرہے ہوں تو وہ فارسی اور اردو کے چیدہ قصائد اور مثنویات کی ورق گردانی کرنے کی زحمت اٹھائیں اور ان اشعار پر غائر نگاہ ڈالیں جو بے طرح دلوں کو کھینچتے ہیں اور اس قابل ہیں کہ یاد رکھے جائیں۔ یہ ہمارے دعویٰ کی تصدیق یا تردید کی بہترین صورت ہوگی۔

غزل کی ماہیت وہیئت

(پروفیسر فراقؔ گورکھپوری)

غزل کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A SERIES OF CLIMAXES) یعنی حیات وکائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات ومحسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہوجاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمۂ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور ووجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہئے کہ مضمون یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہوجائے، اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات وتہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی یہی تہ در تہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال، موضوع یا مضمون کا اپنی معنویت میں تحلیل ہوجانا۔ اس فقرے میں معنویت کا مفہوم (MEANING OF MEANING) کیا ہے؟ کچھ جملوں کا عملی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے اور کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ شوپنہار، ہند قدیم کے کچھ مفکروں اور ورڈس ورتھ نے اس عمل کو درک محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے۔ یہ کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس جو اس کے اسباب وعلل، یا اس کی عملی دکارہاری افادیت، اس کے سود وزیاں، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تشریح وتردید کئے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے اسی کا نام معنویت ہے۔ اسی کا نام حسن وجمال ہے۔ یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوا لیتی ہے۔ تو معنویت کے معنیٰ ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشہ تخئیلی طور پر احساس جمال ہمیں لامحدود سے دست وگریباں کردیتا ہے۔ جان اسٹورٹ مل نے اپنی خودنوشتہ سوانح عمری میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کرلیا کہ سماج کی زندگی کے وہ تمام اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر پورے ہوجائیں جن کے لئے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لئے قبول پذیر یا جینے کے قابل ہوجائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی تہوں سے آواز آئی کہ "نہیں"۔ تب اس نے خودکشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر ورڈس ورتھ کی نظموں کا ایک مختصر مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام ناآسودگی تمام روحی افسردگی دور ہوگئی اور حیات وکائنات کی قبولیت کا براہ راست احساس اسے ہوگیا۔ زندگی پر اس کا ایمان پھر سے زندہ ہوگیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات وکائنات کی وجدانی قبولیت کی توفیق کے حاصل نہ ہونے کی حالت کو کارلائل نے ایک عظیم "نہیں" یا "نائے عظیم" (THE GREAT NAY) کہا ہے۔

ایک تھا راجہ جس کی تین رانیاں تھیں۔ چھوٹی رانی سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ اس کی کوئی بات وہ نہیں ٹالے گا۔ راجہ بنے بڑے لڑکے کو جو پہلی رانی سے تھا راج دینا چاہا۔ چھوٹی رانی نے کہا بڑے لڑکے کو گھر سے نکال دو، راج وہ لڑکا پائے گا جو مجھ سے ہے۔ بڑا لڑکا اس کی بیوی اور اس کا چھوٹا بھائی جنگلوں میں نکل گئے۔ راجہ صدمہ سے مرگیا۔ جنگل میں ایک جابر راجا نے بڑے لڑکے کی بیوی کا اغوا کرلیا۔ اس جابر راجہ سے

جنگ کرکے جلاوطن شاہزادہ اپنی بیوی واپس لایا اور چھوٹی رانی کے لڑکے نے بڑے بھائی کو راج واپس کر دیا ۔ یہ بھی کوئی افسانہ ہوا۔ ان سے ملتے جلتے واقعات آئے دن عدالتوں میں پیش ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی معمولی اجزاء المیک اور تلسی داس کے جادو بھرے قلم سے آفاقی ادب کی دوامی تخلیقوں کی شانِ نزول بن جاتا ہے۔ یہی حال یونان کے مشہور ناٹکوں یا شیکسپیر کے ناٹکوں کا ہے جن کے پلاٹ سوکھی ٹہنیوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے لیکن جو فن کے مس سے انتہا معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔

جو کچھ پچھلے دو پاروں میں کہا گیا ہے ۔ وہ نفس شاعری یا نفس فن یا ادب و دیگر فنونِ لطیفہ کی ماہیت پر روشنی ڈالنے کے لئے کہا گیا ہے صرف غزل کی ماہیت پر نہیں ۔ غزل دوسرے اصنافِ ادب سے اس لحاظ سے متاثر ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ (OBJECTIVE CO-RELATIVE) کم سے کم ہوتا ہے ۔ اس "کم سے کم" کو وجدانی جمالیاتی، تخئیلی یا معنوی لحاظ سے "زیادہ سے زیادہ" بلکہ لامحدود بنا دینا اور اس طرح درد یا راحت غم یا نشاط، مانوسیئت یا حیرت، درکِ محض یا استعجاب غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعور خالص پیدا کرکے ہمیں ایک ناقابلِ بیان و ناقابلِ فراموش انبساط و طمانیت کی دولت عطا کرنا غزل کا اصلی منصب و مقصد ہے۔ انگلستان کے شاعر کیٹس نے کہا ہے کہ شاعری لطیف انتہاؤں سے ہمیں متحیر و متعجب کرتی ہے (POETRY SURPRISES BY A FINE EXCESS) غزل کو ان لطیف ترین انتہاؤں کو حاصل کرنے اور دوسروں تک پہونچانے کے لئے کم سے کم خارجی اصلیت یا خارجی سرمایہ یا درکی مواد کی ضرورت ہوتی ہے ۔ اگر تمام فنونِ لطیفہ احساسِ حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عطر کا عطر ہے ۔ غزل کی ماہیت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیت و اصلیت میں پوشیدہ ہیں جہاں عقلی، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک ماورائی عالم میں یا لامحدود کے مرکز پر سنگم ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک روحانی دورِ کامل ایک مکمل روحانی عمل یا ردِّ عمل ہوتا ہے ۔ غزل میں "کم سے کم" کا "زیادہ سے زیادہ" بن جانا اس فقرے پر غور کرنے سے یہ نکتہ سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ جسے ہم روحِ غزل کہتے ہیں وہ چھوٹی سے چھوٹی بحروں میں کامیاب ترین غزلوں میں ہمیں نظر آتی ہے جہاں احساس کی انتہائی شدت نرم سے نرم ہو جاتی ہے اور ایک ارتعاشِ خفی بن کر رہ جاتی ہے جہاں ابدی بیکراں سکوت اور کم سے کم آواز ملکر نوائے سرمدی بن جاتے ہیں :-

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم   سو اس عہد کو اب وفا کر چلے   (میر)
چارۂ غم سوائے صبر نہیں   سو تمہارے سوا نہیں ہوتا   (مومن)

ان اشعار میں روحِ غزل جس طرح حلول کئے ہوئے ہے اس طرح مندرجۂ ذیل اشعار میں روحِ غزل کارفرما نہیں ہے :-

قتل کئے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو   ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں آؤ تم بھی جانے دو   (میر)
تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے   ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے   (مومن)

سو فی صدی شعریئت بن کسی قدر کمی ہو جانا لازمی و ناگزیر ہے جب اُسے الفاظ کا جامہ پہنایا جائے گا۔ یہاں صورت و معنی میں سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے ۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جا سکتا ہے۔ یہی ہے دریا کو کوزے میں بھرنا۔ یہی ہے ہر قطرے سے بحرِ بیکراں کا جھانکنا یہی ہے محدود و لامحدود کی دائمی آنکھ مچولی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل کو دوسرے اصنافِ سخن سے متمایز کرتی ہے ۔ ایک بار مجنوں سے دورانِ گفتگو میں میں نے غزل کی شاعری کو GNOMIC بتایا تھا یعنی درکِ خالص یا درکِ محض یا حسِ پنہانی، حسِ دروں ( ) کی شاعری، وجدان کی انتہائی سادگی و پُرکاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے، جنھیں ہم صحیح غزل کہتے ہیں ۔ غزل کہنے کے لئے بہت سچائی اور بہت معصوم طبیعت چاہئے۔ حقیقی غزل کے اشعار اُن وقفہ ہائے شعور کا پتہ دیتے ہیں جب بقولِ جگر غزل گو یہ محسوس کرتا ہے :-

شاعرِ فطرت ہوں جب دم فکر فرماتا ہوں میں   روح بن کر ذرّے ذرّے میں سما جاتا ہوں میں

اسی داخلی تجربہ یا حسِ دروں کی بنا پر شیلے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم کا مرکز و محیط ہے دوسرے اصنافِ سخن اور دوسرے فنون

لطیف میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی ہے۔ غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ کامیاب ہر غزل نتائج کا ایک سلسلہ ہوتی ہے۔ ہم بہ حیثیت انسان کے نہ کہ بحیثیت عالم۔ فلسفی، فقیہہ، صوفی، مصلح، مدبر یا سیاست داں احساسات کی جن انتہاؤں تک پہونچتے ہیں انھیں مقامات کی خبریں غزل کے بہترین اشعار ہمیں دیتے ہیں۔ غزل کو پروفیسر کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنفِ سخن بتایا ہے۔ دورِ وحشت کی جبلتیں اگر یکلخت ترک کر دی جائیں تو تہذیب و فنونِ لطیف کی موت آجائے۔ ایمرسن نے دیوانِ حافظ کا انگریزی ترجمہ پڑھ کر فارسی شاعری کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے یا گیٹے نے فارسی غزل گو شعراء کو جو خراجِ تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہیں کہ دورِ وحشت یا دورِ بربریت کی جبلتیں شعورِ انسانی یا انسانی حسِ دروں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں۔ بقول اصغر گونڈوی :-

مقامِ جہل کو پایا نہ علم و عرفاں نے میں بےخبر ہوں نہ اندازۂ فریبِ شہود

زندگی کے مرکزی اور اہم حقایق و مسایل غزل کے موضوع ہوتے ہیں۔ ان حقایق میں وارداتِ عشق کو اولیت حاصل ہے کیونکہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشنا یعنی تہذیبِ جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے۔ ہم محبوب سے محبت کرکے اور اس محبت کو رچا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں، حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کُند ہونے سے بچاتے ہیں۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی محرکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کے ذریعہ سے تعمیرِ انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے گزر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے :-

عشقِ مجنوں نیست ایں کارِ من است حسنِ لیلیٰ عکسِ رخسارِ من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بجائے خود ایک کائنات، ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیال مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لیکر، کم سے کم الفاظ سے کام لیکر ہمیں خالص جذبات یا جذباتِ محض سے دوچار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرانی کا احساس کراتی ہے۔ ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہو سکتی، ان میں اتنی داخلیت، اتنی اشاریت ایسی خوابناکی ایسی بیداریِ قلب اتنی معنویت، ایسی اکملیت، ایسا ارتکاز، ایسی سادگی و پُرکاری، بیخودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں۔ وہ شعریت و نشتریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہیں عشقیہ نظموں میں نہیں ملتیں۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی قدر اول کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیبِ انسانیت میں مدد دیتی ہیں۔ تفصیلات و جزئیات کی سحرکاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں، حُسنِ بیان کی رنگارنگی ایک تخئیلی نظام یا ایک کائناتِ حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس غزل میں ایک نکیلی یکسوئی ہوتی ہے جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابلِ بیان ماورائی عالم میں لے جاتی ہے۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیام نہیں ہوتا۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجئے :-

اثر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے،	تری وہی روشِ امتحان باقی ہے،	(اثر دہلوی)
ولی اس گوہرِ کانِ حیا کا واہ کیا کہنا	مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے	(ولی دکنی)
کھولی تھی آنکھ خوابِ عدم سے ترے لئے	آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے	(خواجہ میر درد دہلوی)
زمانہ کے ہاتھوں سے چارا نہیں ہے	زمانہ ہمارا تمھارا نہیں ہے	(والد مرحوم عبرت گورکھپوری)
تمھیں سچ سچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں	کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہکن کیوں ہو	(آسی غازیپوری)
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر	منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ	(میر)

۱ - [illegible] دوسرا مصرعہ یوں ہے [illegible] — منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ [illegible]

تو اور آرائشِ خمِ کاکل ،	میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز	(غالب)
میں نے فانی ڈوبتی دیکھی ہے نبضِ کائنات	جب مزاجِ یار کچھ برہم نظر آیا مجھے	(فانی)
ہماری طرف اب وہ کم دیکھتے ہیں	وہ نظریں نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں	(داغ)
مان لیتا ہوں تیرے وعدے کو	بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی	(جلیل مانکپوری)
نسیمِ صبح سے مرجھایا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں	وہ گل ہوں میں جسے شبنم بلائے آسمانی ہے،	(آتش)
وصل میں رنگ اڑ گیا میرا	کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا	(میر)
زخم کی طرح زمانے میں تو کاٹ اپنی عمر	ہنس لے یا رو لے پر اتنا ہو کہ ٹک درد کے ساتھ	(سودا)
گر یہی ہے باغِ عالم کی ہوا،	شاخِ گل اک روز جھونکا کھائے گی	(نسیم لکھنوی)
میری نوائے درد پہ کوئی صدا نہیں	بکھرا دئے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں	(اصغر گونڈوی)
زمانہ کی ہوا بدلی نگاہِ آشنا بدلی	اٹھے محفل سے سب بیگانہ شمعِ سحر ہو کر	(یگانہ)
صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے اے بادِ صبا	یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک	(آسی غازیپوری)
میرے تغیرِ حال پر مت جا	اتفاقات ہیں زمانے کے	(میر)
تجسس ہو تو مل جاتا ہے سب کچھ دارِ امکاں میں	کوئی لمحہ خوشی کا آؤ ڈھونڈھیں عمرِ انساں میں	(آنی جائسی)
وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں	یارب ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں	(میر حسن)
یوں زندگی گزار رہا ہوں ترے بغیر	جیسے کوئی گناہ کئے جا رہا ہوں میں	(جگر مرادآبادی)
آمری آرزو سے دل میری بہارِ زندگی	آگ میں یہ نہ کہہ سکوں مجھ کو خدا نہ مل سکا	(بہزاد لکھنوی)
چل اے ہمدم ذرا سازِ طرب کی چھیڑ بھی سن لیں	اگر دل بیٹھ جائے گا تو اٹھ آئیں گے محفل سے	(ثاقب لکھنوی)
سمجھے کہ اب ہیں اپنی حقیقت کو کیا کہوں	جو سانس لی وہ آپ کی تصویر ہو گئی	(عزیز لکھنوی)
تارا ٹوٹتے سب نے دیکھا یہ نہیں دیکھا ایک نے بھی	کس کی آنکھ سے آنسو ٹپکا کس کا سہارا ٹوٹ گیا	(آرزو)
دکھانا پڑے گا اسے زخمِ دل	اگر تیر اس کا خطا ہو گیا	(حالی)
اے عشق کی گستاخی کیا تو نے کہا ان سے	جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی	(حسرت موہانی)
بہاریں ہم کو بھولیں یاد اتنا ہے کہ گلشن میں	گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا،	(ثاقب لکھنوی)
مار ڈالے گا یہ جمال مجھے،	آئینہ پھینک کر سنبھال مجھے	(بیخود دہلوی)
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی	اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے	(غالب)
دیار جھونکے جب چلے ٹھنڈے چمن یاد آ گیا	سرد آہیں جب کسی نے کیں وطن یاد آ گیا،	(امیر مینائی)
گئی تھی کہہ کے کہ لاتی ہوں زلفِ یار کی بو،	پھری تو بادِ صبا کا دماغ بھی نہ ملا	(جلال)
جو کبھی سنتے ہیں ہمہ تن راز ہوئی جاتی ہے	زندگی دور کی آواز ہوئی جاتی ہے	(جوش ملیح آبادی)
خدا جانے یہ کیسی رہگزر ہے کس کی تربت ہے	وہ جب گزرے ادھر سے گر پڑے کچھ پھول دامن سے	(نامعلوم)
کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا	ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں	
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی	کیوں ترا راہگزر یاد آیا	(غالب)
مرا پیام صبا کہیو میرے یوسف سے	نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری	(آتش)

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن — سینے میں کوئی جیسے دل کو ملا کرے ہے (میر)
باغباں بلبلِ کشتہ کو کفن کیا دیتا — پیرہن گل کا نہ بدلا کبھی میلا ہو کر (صبا)
ساری دنیا یہ سمجھتی ہے کہ سودائی ہے — اب مرا ہوش میں آنا تری رسوائی ہے (مولانا محمد علی جوہر)
یہ شباب کے فسانے جو میں دل سے سن رہا ہوں — اگر اور کوئی کہتا تو نہ اعتبار ہوتا (ثاقب لکھنوی)
جنوں پسند بھی کیا چھاؤں ہے ببولوں کی — عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی (ناسخ)
رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونو — کیا قافلہ جاتا ہے تو بھی جو چلا چاہے (میر)
ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا — بات پہونچی تری جوانی تک (فانی)
زلف میں پھنس کے فسوں اب ہے یہ وحشت کیسی — سانپ جب کاٹ چکا سیکھنے جنتر بیٹھے (فسوں)
افتادہ رہنے دی تھوا زمیں دل کی اس لئے — امید تھی کہ آپ یہاں گھر بنائیں گے (نعشق)
بڑی احتیاط طلب ہے یہ جو شراب ساغرِ دل میں ہے — جو چھلک گئی تو چھلک گئی جو بھری رہی تو بھری رہی (شاہ نیرنگ)
وہ تری گلی کی قیامتیں کہ لحد سے مردے نکل گئے — وہ مری جبینِ نیاز تھی کہ وہیں دھری کی دھری رہی (شاہ نیرنگ)
اے دلِ مدعا طلب وقتِ سوال بھی تو ہو — مجھ کو کبھی نام یاد ہے اپنے گدا نواز کا (شاد عظیم آبادی)
خراب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردودِ دوستاں ہو — جدا ہوا شاخ سے جو پتا غبارِ خاطر ہوا چمن کا (آتش)
سودا جو تیرا احساں ہے اتنا تو نہیں وہ — کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا (سودا)
جفائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں — بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں (میر)
ہوگئی شہر شہر رسوائی — اے مری موت تو بھلی آئی (میر)

ان اشعار سے ہر باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہوجائے گا کہ جتنی تاثیر اور حسن عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز جو دور رسی یا رسائی جیسی کیفیت و محویت ان اشعار میں ہے وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں ہمیں نہیں ملے گی گو اچھی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشفی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر شعر الشعر ہوتا ہے۔ ایسے شعر میں شعریت کی انتہا یا آخری تہیں ہمیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان و احساسِ جمال کے سب سے قیمتی دقیقے ایسے اشعار میں دوام حاصل کرلیتے ہیں۔ انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے، تہذیب ان اشعار کے آئینے میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں حواس خمسہ اپنی روح سے ایسے اشعار میں دو چار ہوتے ہیں مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہانِ گزراں اپنی ابدیت کا خواب اور تعبیرِ خواب دیکھ لیتا ہے۔ - - - - - - - - - - - - - زندگی پر زندگی کی نئی چھوٹیں پڑنے لگتی ہیں نقش و نگارِ عالم خطوطِ تقدیر معلوم ہونے لگتے ہیں۔ جنت کا بیاہ کرۂ ارض سے ہوتا ہوا ہم دیکھتے ہیں، زندگی کی دیوی اپنے سوز دروں کے گرد بھانوریں یا کاوے کاٹتی ہے، کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے وجود فی نفسہٖ معنی وجود بن جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوا لیتا ہے ہم موجوداتِ عالم کے ان آنسوؤں میں نہا اٹھتے ہیں جن کی طہارت موجِ کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آوری آبِ حیواں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تخلیقی قوت کے لئے اہرمن و یزداں کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لمسیات میں پنہاں ہے۔ پھر لمسیات سے ابھر کر جنسیت تصورِ جمال اور جذبۂ عشق بنتا ہے پھر یہ تصور اور یہ جذبہ عاشق کی شخصیت میں جاری و ساری ہوجاتا ہے، عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار رشتہ ہائے پنہاں کردارِ حسن و عشق کے ہزارہا پہلو تصورِ جمال و جذبۂ عشق سے پیدا شدہ ہزارہا کوائف و نکات بہت سی نفسیاتی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور جنسی زندگی یعنی بوس و کنار و مباشرت کے موقعے زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چھ سات ہزار بار آسکتے ہیں، زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے بوس و کنار و مباشرت کے لئے کافی ہیں۔ لیکن جذبۂ عشق و تصورِ جمال یہی نہیں کہ زندگی بھر کے معاملہ ہوں، بلکہ وہ روحِ ارتقا اور تاریخ تہذیب کے ضمیر (Conscience) کا حکم رکھتے ہیں یہ جذبہ اور تصور موت پر فتح پانے کی ضمانت اور خلافتِ کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے ہیں۔ غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری و ترجمانی ہوتے ہیں محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطۂ آغاز (Starting point) ہوتا ہے۔
یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع و محل پر عاید ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے جو اس شعر کی شانِ نزول رہی ہے، یہی راز ہے اشعار غزل کی ہمہ گیری و آفاقیت کی، تصورِ جمال جذبۂ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور و جذبہ میں منتقل ہو جاتے ہیں اور پھر جمالِ کائنات اور عشق کائنات کا تصور و جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار غزل حیات و کائنات کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں براہ راست یا بالواسطہ۔ اخلاق، فلسفہ دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسایل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی و ہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آ جاتے ہیں بشرطیکہ شاعر ان میں سوز و گداز تاثیر، براہ راست داخلی حس، وجد آفرینی، کیف انگیزی، محویت، معنویت، احساسِ جمال اور ٹھیٹھ انسانیت کا لہجہ، ایسا رد عمل لا سکے جو بیک وقت ارتقائے تہذیب و انسانی جبلّت کی دین ہو۔ غزل کے لئے کوئی موضوع یا مضمون شجرِ ممنوع نہیں ہے البتہ ہر ثمرِ خام غزل کیلئے ثمرِ ممنوع ہے، یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جا سکتے ہیں بشرطیکہ شاعر کے سوز دروں کی آنچ انھیں پختہ کر چکی ہو اور حیات و کائنات کے اجمالی احساس و تصور کا لب و لہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کر سکیں۔ جن اشعار میں ہنگامیت، تصور کی عصبیت عقیدہ زدگی، سطحیت، خشکی یا نیرستا، دلایل کا گورکھ دھندا۔ کوئی "ازم" (ism) کٹر فکریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پروگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لئے "پیغامِ عمل" تلی تقاضا دمات نعرہ بازی، نیم پختہ یا نیم برشتہ جذبات، پارٹی بازی، شور و شغف نما خطابت یا صحافت، احساس برتری یا رعونت یا اینٹھ یا تقویٰ فروشی (self-righteousness) شعر کی چغلی کھا رہی ہوں وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محفلِ وعظ یا کوئی معرکہ و مناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار ریاضت پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط انتہائی محویت و سپردگی (Wise passiveness) تخئیل و جذبات کے انتہائی خلوص۔ پاکیزہ ترین جذباتِ پرستاری، انتہائی شرافتِ نفس ماہرانہ تربیتِ شعور کی دین ہوتے ہیں۔

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علایم (Symbols) سے بھی کام لیا ہے، کچھ روایتوں اور کلیوں بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی میخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات، جنوں، زنداں، زنجیر، بہار و خزاں، بلبلِ آشیاں، صیاد و قفس، کارواں منزل، دشت و چمن، مقتل، زلف و رُخ، درِ جاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم، شمع و پروانہ، گردشِ دوراں، فسانۂ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں و فرہاد، یوسف زلیخا، کعبہ و بتخانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاہد، رند، عشق، ہوش و مستی، حشر و قیامت، جنّت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علایم کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری (Universality) ان علایم کے ذریعہ پیدا ہو جاتی ہے۔ البتہ ان علایم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غایت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزارہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری "تہذیبِ جنسیت" ہو ہماری شہوانی زندگی اور اسکی ترغیبیں اور تحریکوں میں بہیمیت باقی نہ رہے، ان میں لطافت، نرمی، سوز و ساز، رچاؤ، پاکیزگی تہ در تہ کیفیتیں پیدا ہو جائیں اور گوشت پوست کے تقاضے، نفسیاتی خواہشوں کی تکمیل یا "میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ" والے تقاضوں کی تکمیل، جنسی بھوک کی تشفی کے ساتھ ساتھ تصورِ جمال اور جذبۂ عشق سے

ہماری شخصیتوں کو غزل کی شاعری مالا مال کرے۔ پھر جذبۂ عشق و تصورِ جمالِ عشق کائنات و حسنِ کائنات کی دولت سے ہمیں مالا مال کر کے ہماری مکمل تہذیب کرے ۔۔ غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے، زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن یا اہمیت سے زیادہ گہری باوزن اور اہم ہوتی ہے۔ شاعری فلسفے سے زیادہ بااخلاق ہوتی ہے۔ اہم سے اہم علم سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔

خود اشعارِ غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق فلسفہ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدانِ محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو، مثلاً:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود　　قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں　　(غالب)

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں　　کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں　　(اقبال)

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے　　(غالب)

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود　　ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں　　(غالب)

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال　　ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو　　(غالب)

یہ اشعار بہت بلند و متمدن ہیں یہ فکریاتِ عالیہ کی مثالیں، لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی، اتنی معنویت نہیں محسوس کرتے جتنی ان اشعار میں ہے۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی　　اب ہماری خبر نہیں آتی　　(غالب)

اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میرؔ　　پھر ملیں گے اگر خدا لایا　　(میر)

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش　　ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے　　(میر)

بادِ فنا گل کو ہم قیاس کیا　　فرق نکلا بہت جو باس کیا　　(میر)

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام　　آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا　　(میر)

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے　　سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم　　(میر)

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ　　افسوس تم کو میرؔ سے صحبت نہیں رہی　　(میر)

عالم کی سیر میرؔ کی صحبت میں ہو گئی　　قسمت سے مجھ کو آج یہ بے دست و پا ملا　　(میر)

نامرادانہ زیست کرتا تھا　　میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو　　(میر)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں　　تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا　　(میر)

دو کی محفل سے جو ہم ہو کے بتنگ آتے ہیں　　اپنے ہی آپ سے کرتے ہوئے جنگ آتے ہیں　　(میر حسن)

دل چاہتا ہے بزمِ طرب میں انھیں مگر　　وہ انجمن میں آئے تو پھر انجمن کہاں　　(حالی)

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے　　پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے　　(غالب)

یادہ پچاسوں اشعار بھی غالبؔ و اقبالؔ کے ان بلند پایہ اشعار سے زیادہ گہرے، پُرتاثیر و بامعنی ہیں جنھیں میں پہلے نقل کر چکا ہوں کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی اندازِ بیان، خارجی فن کاری یا صناعی، بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم ہیں۔ غزل کے اشعار میں عظمت آتی ہے ٹھیٹھ پن سے، "معمولی" جذبات و واردات کی الوہیت کے احساس سے، کیفیت کے آلائش خیال و استدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیتِ محض ہونے سے، لہجہ میں انسانیت کی تھرتھراہٹ سے "کم سے کم" کے "زیادہ سے زیادہ" بن جانے اور محدود کے لامحدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کارفرما ہے ہمیں تہذیب کا یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھولے ہوئے واردات یا ایسے واردات جو بظاہر علم و عمل یا تعمیرِ تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصہ بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں، میں نے بارہا یہ محسوس کیا ہے کہ جو معصومیت

وخلوص جو خالص انسانیت غزل کے بہترین اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ نظموں کے بہترین اشعار میں کمیاب ہیں۔ علم میں خیال میں عمل میں بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رچے ہوئے جذبات یا کیفیت خالص میں ہوتی ہے حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی علمی مسئلہ کا حل یا جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے کوئی بات "ثابت" نہیں کرتے صرف خالص انسانی ردہائے عمل ہوتے ہیں — گہرائی تعقلی (Intellectual) ہو کر چیز نہیں ہے بلکہ ایک جبلی، وجدانی یا براہ راست اور بلا واسطہ درک میں گہرائی و معنویت مضمر ہوتی ہیں۔ کے اشعار کی خاص صفت ارتکاز ہے۔ جہاں تک کیفیت و وجدان کے سو فی صدی خالص یا کیف محض یا وجدان محض ہونے کے تعلق یا ذہنی معانی کی سے پاک و آزاد یا معرا ہونے کا سوال ہے غزل کے بڑے سے بڑے شاعر یا شعر کو اس میں سو فی صدی کامیابی نہیں ہوتی، عقل و خیال کیفیت کی لیکن الفاظِ شعر عقل و خیال کی گرفت یا گرانباری سے سو فی صدی آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا [illegible] کی طرف اشارہ کر کر کے رہ جاتا ہے۔ یہی کیا کم ہے۔

بہت آہستہ اٹھتی ہے نگاہِ شاعرِ فطرت　　رخِ ہستی سے چادر سی مگر سرکا ہی جاتی ہے
وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکرِ غزل میں کرتا ہوں　　خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں
یہ میری نوائے نیم شبی اشکِ انجم میں نہائی ہوئی　　اڑ جاتی ہیں نیندیں صدیوں کی کیا جانے میں کیا کہتا ہوں

جہاں تک آئینۂ الفاظ یا ساغرِ الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسنِ شعریت اور بادۂ کیفیت آئینہ گداز و جام گداز ثابت ہوتے ہیں۔ الفاظِ اشعار سوزِ شعریت میں پگھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

شعریت اپنی انتہائی منزلیں کامیاب اشعارِ غزل میں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چھوٹی باتیں اپنی عظمت، معمولی حالتیں اپنی فسوں کاری آنی جانی چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی ہیں۔ یہ ہے اشعارِ غزل کی ماہیت، اصلیت و نوعیت۔ اشعارِ غزل میں انسانیت کو اپنا ہوش آ جاتا [illegible]

حاصلِ حسن و عشق بس ہے یہی　　آدمی آدمی کو پہچانے

اور یہی حاصلِ غزل بھی ہے۔

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا ٹکڑا جادو کا حکم رکھتا ہے۔ سہلِ ممتنع کے کئی مدارج ایک معمولی لفظ [illegible] ہو جاتے ہیں۔ یہ الفاظ بہت ٹھیٹھ، بہت سُبک، بذاتِ خود بہت معمولی و کم حیثیت بلکہ کبھی کبھی اپنا کل مفہوم رکھنے والے [illegible] کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں :-

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ　　کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

لفظ "اتنا" معنویت، شعریت، کیفیت و نشتریت کی شدت سے تھرتھرا رہا ہے۔

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میر　　کہ اب جو دیکھوں انھیں میں بہت نہ پیار کرے

یہی حال "اتنی بھی" اور "بہت" کا ہے۔

جگر کا شعر ہے :-

زمانہ دوسری کروٹ بدلنے والا تھا　　مریضِ دردِ محبت نے جان ہی دے دی

لفظ "ہی" کی قوت کا اندازہ کیجئے۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے　　اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

"ہمارے ساتھ کے بیمار" اور اسی دوسرے مصرعہ میں "مر گئے" کے خفیف صوتی تموّج پر غور کیجئے۔

مر جاتے جو اس گل بن سارا یہ خلل جاتا　　نکلا ہی نہ دم ورنہ یہ [illegible] نکل جاتا

لفظ "ہی" کی سحر آفرینی دیکھئے۔

ہے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ہوتی ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی

"ہر بات نہیں ہوتی" کی اشاریت و معنویت کیونکر بیان ہو۔

زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف موت کا نام جو لیتے ہیں تو مرجاتے ہیں

"تو مرجاتے ہیں" میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے۔

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سروگردن کو وبال ایک وہ بال ہیں جو تا بہ کمر جاتے ہیں

"جاتے ہیں" کی ردیف میں ایک دنیائے معانی پنہاں کردیا گیا ہے۔

پہلو میں نگار ہاتھ میں جام اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں

"اس وقت تو" اس ٹکڑے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔

بے وفا کچھ نہیں تری تقصیر مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں

"ہی" کا ٹکڑا پھر دیکھیے۔

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا، تم وقت پر آپہونچے نہیں ہو ہی چکا تھا،

"نہیں جو ہی چکا تھا" میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذاتِ خود کوئی وزن نہیں رکھتا۔ لیکن نرمیِ بیان و قوتِ بیان اس ٹکڑے کی آپ اپنی مثال ہے۔ ایسے الفاظ جیسے ہی۔ بھی۔ تو۔ سو۔ (تجھسے اے دیدۂ گریاں نہ ہوا تھا سو ہوا) کیا۔ کون، کب، کہاں، جہاں، سا، سی، بات، چیز، تم، لوگ۔ جو لغوی لحاظ سے بے بضاعت ہیں ان میں ایک کائناتِ معانی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں۔ "کم سے کم" "زیادہ سے زیادہ" ہوجاتا ہے۔ ہومیوپیتھی میں جس طرح dilution (تخفیف) سے زور اور شدت پیدا ہوتی ہے اُسی قسم کا عمل ایسے الفاظ کا اشعارِ غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا زخم، زخمِ شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بقول قدمائے یونان کے جزو کل سے عظیم تر ہے (The Part : greater than the whole)

دوسرے اصنافِ سخن میں صرف ایک لفظ یا ایک معمولی ٹکڑے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ مثنوی ترانۂ شوق کا ایک شعر یاد آتا ہے:

چشمے کو رواں کیا رواں ہے دریا کو رواں کیا رواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ "ہے" بہت بلیغ ہے۔ غزل اور دوسرے اصنافِ سخن میں فرق و مغائرت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت و مطابقت ہے اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہوجاتا ہے۔ اہلِ لکھنؤ نے نیز داغ اور ان کے مقلدوں نے بہ اوقات ہماری بول چال کے ان ٹکڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر میں ایک خارجی بذلہ سنجی، ایک خارجی ٹھٹھول تو پیدا ہوگیا لیکن سنجیدہ معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی روزمرہ کے ٹکڑوں کا سطحی استعمال استادی ہو تو ہو غزل کی شاعری نہیں ہے۔

غزل ایک نغمہ (Lyric) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ (Sub lyrical) کی کیفیت پائیں گے۔ یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کرکے غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکوت ہائے سرمدی کو سمو دیتی ہے۔ صرف سبک سے سبک اور کم سے کم الفاظ ہی سے کام لیکر نہیں صرف چھوٹی سے چھوٹی بحر ہی استعمال کرکے نہیں بلکہ شدتِ جذبات اور انتہائی بے قراری کو بھی ٹھہراؤ اور سکون دیکر اُن کی مقدار میں فراوانی آفریں خلاقانہ تخفیف کرکے غنا کو تحت الغنا بناکر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جو اسے کہاں سے کہاں پہونچا دیتی اور کیا سے کیا بنادیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی جدلیت۔ یہ ہے غزل کی خود تخفیفی، یہ ہے غزل کی وہ کوشش فنا جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی نفیوں کو مثبتوں میں بدل دیتی ہے اور جو غزل کی اکائیوں پر بے شمار صفریں لگا دیتی ہے۔ یا یوں کہئے کہ غزل وجدان کے حساب و کتاب میں معنیِ صفر و فلسفۂ صفر کو بروئے کار لاتی ہے۔ کمی کو زیادتی یا افراط بنانا غزل کا معجزہ ہے۔

تجھے اہلِ دل کی خبر نہیں کہ بھرے خزانے لُٹا گئے پے گدا گران دیارِ غم یہ قلندران تہی کدہ،

دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں میں جسے چھوتا گیا وہ بیکراں ہوتا گیا،

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں؟ اشعار غزل کی اکائیاں ملکر کسی بڑی اکائی یا ایک مقدار سالم کو بروئے کار لاتے ہیں یا نہیں۔ مختلف عنوانات و موضوعات کے ہم قافیہ وہم ردیف اشعار میں اگر کوئی نفسیاتی یا شعوری رشتہ ہے تو وہ کس قسم کا رشتہ ہے۔ اشعار غزل میں کوئی نظام خیال ہوتا ہے یا نہیں۔

اب سے، تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھایا گیا اس وقت ہمارا تنقیدی شعور اس رنگِ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا جس میں داخلیت اور وجد آفرینی کم تھی اور "مضمون آفرینی" کی جس میں بھرمار تھی۔ غزلوں میں "مضامین" یا خشک و بے کیف خارجی جزئیات کی بھرمار ہوتی تھی اور غزل کا مرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ناسخ کے زمانہ سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بحر، قافیہ و ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ایک اوپری سنبندھ بن کر رہ گیا تھا۔ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیڑ سی بن کر رہ گئی تھی۔ ہماری تنقید جو اس صدی کے شروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی، کبھی کبھی سرے سے صنفِ غزل ہی سے اظہارِ بیزاری کر بیٹھتی تھی۔ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہیئت کا بھی اثر تھا۔ لیکن اب جبکہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے ہم غزل کے متعلق زیادہ جنچی تلی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ آج ہمارا تنقیدی شعور، غزل آشنا ہو چکا ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیتِ غزل و ہیئتِ غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ہی میں غزل کے ہیولیٰ و ہیئت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں۔ شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاجِ غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے بسا اوقات پوری نہیں ہو سکی ہے۔ انیس کے مرتبہ کا شاعر مزاجِ غزل سے بیگانہ تھا۔ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب خوب دادِ سخن دی ہے) کی طبیعتیں بھی، ناسخ اور مدرسۂ ناسخ کے شعراء کی طبیعتیں بھی مزاجِ غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں۔ جہاں تک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ہے پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے دیہاتی ادیب عموماً کورے رہے ہیں۔ غزل کا کلچر سب کے پلے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انھیں لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوہر یا امکانات ہوتے ہیں۔

ہاں تو اشعار غزل میں ربط باہمی یا کوئی نظام ہوتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ غزل ایک بنیادی مذاقِ زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملاتِ حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علائم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقایق کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (Cumulative effect) ہم پر پڑتا ہے۔ اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے ایک خاص مرکزی وجدانی ردِ عمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کا اپنے آپ سے تعلقات، انسان کے زندگی سے رشتے کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے، زندگی کے غم دکھ درد، زندگی کی خوشیاں، دنیا سے مانوسیت اور شعور وجدان کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علامتی و اشاریاتی معنی خیزی، زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی وہ کچھ ہو سکنا یا وہ کچھ ہو سکنے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب و اخلاق، عمل، دنیاوی کامیابیاں، جاہ و ثروت، شہرت و عزت میں سے کوئی چیز یا یہ سب چیزیں مل کر کسی کو نہیں دے سکتیں، وجود کے براہ راست خود ہزار اقدار کے حامل ہونے کا احساس وہ حسِ کائنات feeling پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی باشندہ یا شہری بن ہی نہیں سکتے، وہ سوز و ساز وجود جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے، اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات کی ترجمانی اور تنقید، شعور زندگی کو لطیف بنانے کا عمل، زندگی کو کیف آور و طمانیت بخش بنانے کا اہم ترین تعمیری و تخلیقی کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرانا، وجدان کی پرورش تربیت اور نشوونما ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل، کائنات و حیات کو انسانیت کے مزین کرنے کا اہتمام غزل ان تمام اہم ترین اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقۂ عمل اپنی مخصوص تکنیک سے انجام دیتی ہے۔

بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کو اشعار غزل میں منسلک کر کے یا پرو کے ایک نظامِ وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے غزلوں کا۔ اشعار غزل کا ایک بحر میں ہونا ہم قافیہ وہم ردیف ہونا اس عالم وکیفیت کو پیدا کرنا غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی چیزیں، فروعاتی عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ صوتی ہم آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی جھنکار پیدا کرنے کے آلے ہیں۔ یہ ہے غزل کی ماہیت وہیئت اور ان کے ربط باہمی کی داستان۔ یہ کام بڑی احتیاط و انفرادیت ... تو چوکے کہ کاروبار غزل میں گڑبڑی رونما ہوئی۔ غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت و صلاحیت کو صرف کر دیتا ہے نتیجہ کا یہ ارتکاز معروفیت و محویت و یکسوئی کا یہ عالم عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا۔ غزل کا ہر کامیاب شعر جمعیتِ خیال کی مکمل ... ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے مشخص نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم و مکمل نہیں ہوتی۔ غزل کا ایک شعر ... کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا، اسے شاعر خود نہیں جانتا۔ پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں جنم لے گا۔ ... دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے ہیں، نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ... جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو ملکہ وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے، مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی ... وری، صوتی و معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائیں گے۔ غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک واردات ... ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ وارداتوں کے باہمی، تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کر دیں گے جیسا زندگی کے ... حادثات، واقعات، مشاہدات و اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہونا گیا ... ہر شعر ایک جمعیتِ خیال سے ملکر ایک جمعیت حال و قال، ایک وجدانی ملکہ کا پیدا ہو جاتا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ، صوتیات (Sound-pattern) کو خاص اہمیت حاصل ہے

اب روح کے لئے ملکہ ہے جو حال سا   صورت پکڑ گیا جو تمہارا خیال تھا   (حکیم کاشف)

داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ و نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر ہوتی ہے

ایوانِ قصیدہ کے ارکانِ اربعہ

(ڈاکٹر ضیاء احمد بدایونی)

"اُردو کا درخت اگرچہ سنسکرت اور بھاشا کی زمین میں اُگا۔ مگر فارسی کی ہوا میں سرسبز ہوا ہے"[۱]۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان خیال۔ اسلوب۔ شاعری۔ قواعد۔ عروض۔ غرض تقریباً ہر چیز میں فارسی کی مرہونِ احسان ہے۔ یہی حال خود فارسی کا ہے۔ اہلِ عجم نے محاورات۔ امثال تلمیحات۔ تشبیہات۔ مضامین۔ بحور۔ صنائع و بدائع میں عربوں سے اس قدر استفادہ کیا ہے کہ فارسی کے مطالعہ کرنے والے کو عربی سے واقفیت کے بغیر دو قدم چلنا دشوار ہے۔ خود ایرانیوں نے اس امر کا اعتراف کیا ہے۔ انوری کا شعر ہے:۔

شاعری دانی کہ این قوم کردند آنکہ بود   اول شاں امرء القیس آخر شاں بوفراس

اس لئے اُردو قصیدے پر بحث کرنے سے پہلے ہمیں فارسی بلکہ عربی قصیدے پر اظہارِ خیال کرنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے لفظ قصیدہ کا اشتقاق غور طلب ہے۔ یہ عربی لفظ قَصَدَ[۲] (باب ضَرَبَ) سے اسم مفعول یا تَقَصَّدَ (باب کَرُمَ) سے اسم فاعل ہے۔ یہ نام اس لئے پڑا کہ شعراء کا مقصودِ اصلی یہی تھا۔ یا اس لئے کہ اس کے مضامین مغز فربہ کی طرح طبائع کو لذیذ معلوم ہوتے تھے۔ قصید یا قصیدہ کے معنی لغت میں بڑی بڑی ہڈی۔ ایسی چیز جس میں گوشت کم اور گودا زیادہ ہو۔ موٹی اونٹنی۔ چربی والی اور شعرِ پاکیزہ کے آئے ہیں[۳]۔ اصطلاحاً یہ وہ صنفِ شعر ہے جس میں پہلے شعر کے دونوں مصرعے[۴] اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ اشعار کی تعداد عرب کے نزدیک کم سے کم تین یا سولہ ہونی چاہئے[۵]۔ زیادہ کی قید نہیں موضوع بھی متعین نہیں ہے۔ مدح۔ ذم۔ فخر۔ موعظت، ہر ایک کی اس میں گنجائش ہے۔

عربوں کا قاعدہ تھا کہ قصیدے میں پہلے تشبیب کے اشعار لاتے۔ اس کے بعد تخلص (تخلص یا گریز) ہوتا۔ جس کے بعد مدح ہوتی اور دعا پر خاتمہ۔ اکثر قصیدہ نگاروں کے یہاں یہ پابندی بھی نہیں۔ وہ کسی کھنڈر سے ہو کر گزرتے ہیں جہاں ایک زمانہ میں ان کی معشوقہ کی فرودگاہ تھی۔ وہاں اچانک ٹھہر جاتے، اپنے ساتھی کو روک کر دو گھڑی آنسو بہاتے اور عشق و محبت کی بیتی ہوئی کہانی دہراتے ہیں، اس سلسلہ میں معشوقہ کا سراپا۔ حُسن و عشق کی چھیڑ چھاڑ۔ ہجر کے مصائب۔ اپنی جفاکشی اور بہادری۔ اپنے گھوڑے کی رفاقت اور تیز رفتاری بیان کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مناظرِ قدرت صبح۔ شام۔ کوہ و دشت کا نقشہ نہایت خوبی سے کھینچتے ہیں اور سادہ اور نیچرل تشبیہات سے کلام کا حسن بڑھا دیتے ہیں۔

عربوں کی شاعری ان کی قومی سیرت کا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی مہمان نوازی۔ وفاداری۔ شجاعت اور صداقت کی پوری جھلک نظر آتی ہے مگر اس کا ضرور افسوس ہے کہ فارسی شاعری جو عربی کی مقلد تھی عربی شاعری کی خوبیاں اپنے اندر پیدا نہ کر سکی۔ وجہ یہ تھی کہ جس زمانہ میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا خود عربی میں تصنع۔ مبالغہ اور دور از کار تخیل راہ پا چکی تھی۔ جس طرح عربی شاعری میں تملق آمیز مدح کا دور دورہ تھا فارسی شاعری میں بھی یہی حال ہوا سچ پوچھئے تو فارسی شاعری کی بسم اللہ مدحیہ قصائد ہی سے ہوئی۔ قصیدے کا کمال تمہید۔ گریز اور مدح کی خوبی پر موقوف تھا۔ یعنی تمہید میں کوئی بہانہ

[۱] آبِ حیات ۔ [۲] تَقَصَّدَ = ارادہ کیا ۔ قَصُدَ = موٹا ہوا ۔ [۳] منتہی الارب ۔ [۴] عربی قصیدے میں مطلع کا ہونا ضروری نہیں ہے ۔ [۵] متاخرین نے ۲۵ سے ۱۰۰ تک تعداد مقرر کی ۔

عشقیہ۔ اخلاقی یا معاشرتی مضمون اس خوش اسلوبی سے پیش کیا جائے کہ سننے والے شاعر کی قدرتِ کلام۔ رفعتِ خیال۔ فضیلتِ علم اور زورِ بیان کا کلمہ پڑھنے لگیں۔ پھر گریز اس قدر بدیع اور بے ساختہ ہو کہ گویا بات میں بات نکل آئی ہے۔ آخر میں مدح ممدوح کی شایانِ شان ہو جس میں تخیل اور مبالغہ کے زور سے اس کی ذات۔ صفات۔ تلوار۔ گھوڑے اور دوسرے متعلقات کا وصف کیا جائے۔ اگر سیدھے سبھاؤ سے ممدوح کے واقعی اوصاف بیان کر دئے گئے تو ان پر

دندان تو جملہ در دہانند چشمانِ تو زیر ابروانند

کی مثل صادق آئے گی۔

اس نقطۂ نظر کا اثر یہ ہوا کہ (باستثنائے چند) فارسی مدحیہ شاعری زورِ تخیل۔ شکوہِ مضمون اصطلاحاتِ علمی۔ اور قدرتِ کلام کا نگار خانہ بن گئی۔ جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کارفرمائی ہوتی تھی۔ اور جس کا درباری مفاد کے علاوہ کوئی مفید قومی یا اجتماعی مصرف نہ تھا۔ عہدِ غزنوی سے لے کر دورِ قاچاری تک دیکھو جاؤ کم و بیش یہی رنگ نظر آئے گا۔

مدح و نعت و منقبت کے قصاید اس سے مستثنیٰ ہیں۔ اگرچہ شعرا نے وہاں بھی اکثر تخیل کی بے اعتدالی اور مبالغے کی رنگ آمیزی سے کام لیا ہے تاہم ان میں جذبات کی صداقت اور واقعیت بدرجۂ کمال ہے۔ اور اس لحاظ سے ان کو "ریگزار میں نخلستان" کی حیثیت حاصل ہے۔ علاوہ بریں بعض شعراء نے قصائد میں اخلاق۔ تصوف۔ واقعہ نگاری اور منظر کشی کے شاہکار بھی پیش کئے ہیں، جن کو ہم فخر کے ساتھ ادبیاتِ عالیہ کی بزم میں پیش کر سکتے ہیں۔

قصیدے کے ارتقاء کے سلسلہ میں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ متقدمین کے دور میں قدرۃً سادہ خیالات۔ آسان طرز۔ الفاظ کی صنعت گری اور صنائع کا رواج تھا۔ متوسطین نے مضمون آفرینی اور خیال بندی پر زور دیا۔ آخر متاخرین کے عہد میں نازک خیالی اور دقت پسندی کی لے اتنی بڑھی کہ بقول مولانا شبلی اخیر میں قصاید غزل بن کر رہ گئے۔ انیسویں صدی میں ایران میں قاآنی اور ہندوستان میں غالب جیسے باکمال قصیدہ نگار پیدا ہوئے سچ پوچھیے تو ایک کے اسلوب میں متقدمین کی اور دوسرے کے یہاں متاخرین کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔

غرض یہ پس منظر تھا جس کی فضا میں اردو شاعری نے آنکھ کھولی۔ ہمارے اردو شعرا کے سامنے فارسی کا نمونہ موجود۔ پھر ہمت بڑھانے کو چھوٹے موٹے دربار آمادہ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادھر فکرِ معاش نے سہارا دیا۔ ادھر علمی استعداد نے رہبری کی۔ بالآخر قصیدہ نگاری کی راہ پر چل پڑے۔ متقدمین کے دور میں ہمیں کوئی قابلِ ذکر قصیدہ نگار نہیں ملتا۔ اس دور میں زیادہ سے زیادہ ولی کے قصاید پیش کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن انھیں کوئی امتیازی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ اردو شاعری کا آغاز مذہب اور تصوف کے آغوش میں ہوا۔ لہذا باہمی مسابقت اور مالی منفعت جو مدحیہ شاعری کی تیغ کے جوہر ہیں وہاں مفقود تھے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ زبان اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی تھی اور ہنوز علوِ خیال اور شکوہِ بیان سے کہ قصیدے کے لوازم ہیں عاری تھی۔ بہرحال ولی کی قصیدہ نگاری کا نمونہ جس میں فی الجملہ رفعت و شوکت پائی جاتی ہے حسبِ ذیل ہے۔ یہ حضرت شاہ وجیہ الدین کی مدح میں ہے اور دکنی الفاظ اور اجنبی محاورات سے گرانبار۔

ہوا ہے خلق اوپر پھر کے فضلِ سبحانی کیا ہے ابر نے رحمت سے گوہر افشانی
تمام پات سبھی بحمدہ کے بحکم زبانِ حال سے کرتے ہیں ذکرِ سبحانی
. . . .
ہوا اس بہار میں آیا ہے عرس حضرت کا ہوئی ہے پھر کے عیاں حشمتِ سلیمانی
چراغ گرد یہ روضہ کے جو ہوئے روشن ہر اک چراغ ہے جیوں آفتاب نورانی

ولی کی وفات ۱۱۵۵ھ میں ہوئی[1]۔ اور یہی سودا کی شاعری کے شباب کا دور ہے۔ اس درمیانی وقفہ میں کوئی خاص قصیدہ گو نظر نہیں آتا اور اگر

[1] گو جدید تحقیق کی رو سے ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ ہے۔ ن۔

ہوگا تو کہنا چاہئے کہ سوداؔ کے سامنے اُس کا چراغ نہ جل سکا۔ جس طرح امیر خسروؔ کے آفتابِ کمال کے طلوع ہونے پر تمام ستارے ماند پڑ گئے۔ سوداؔ کے معاصرین میں میرؔ نے ضرور قصیدے کہے ہیں مگر ان کی اس صنف میں سوداؔ سے کوئی نسبت نہیں۔ جیسا کہ ہم آئندہ بیان کریں گے۔

سوداؔ بے شبہ ایک دیوپیکر GENIUS تھے۔ انھوں نے تقریباً ہر صنفِ شعر میں طبع آزمائی کی اور ہر ایک میں قدرتِ کلام کے جوہر دکھائے وہ وسیع علم اور بے پناہ تخئیل کے مالک تھے۔ نادر تشبیہات اور طرفہ اسالیب ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ جدھر اشہبِ قلم کی باگ موڑتے ایک تہلکہ مچا دیتے۔ ان کی مدح کا زور اور ہجو کا شور مسلم ہے۔ جہاں ان کا قصیدہ شاندار ہے، ان کی غزل بھی جاندار ہے۔ اگر وہ اپنی ذہانت کو غلط راہ پر نہ ڈال دیتے تو دُنیا کے شعراء کی صفِ اول میں جگہ پاتے۔ تاہم ہندوستان کے شعراء کی صفِ اول میں ان کا مقام تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔ ان کی قصیدہ نگاری کے بارے میں مصحفیؔ نے سچ کہا ہے:۔ "نقاشِ اول نظمِ قصیدہ در زبانِ ریختہ اوست۔ حالا ہر کہ می گوید پیرو و متتبعِ خواہد بود۔" اس سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ اگرچہ قصیدہ کا وجود ان سے پہلے تھا لیکن قصیدے کو حقیقی معنی میں قصیدہ انھوں نے ہی بنایا۔ دوسرے یہ کہ ان کے معاصرین اور بعد والوں میں سب نہیں تو اکثر ان سے متاثر ہوئے ہیں۔

سوداؔ کی فارسی ادب پر گہری نظر تھی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ انھوں[1] نے فارسی اساتذہ کے کلام کو اپنے لئے شمعِ راہ بنایا۔ ان کے متعدد قصیدے انھیں اساتذہ کی زمینوں میں ہیں۔ مثلاً خاقانیؔ کا ایک زبردست اور طویل قصیدہ ہے:۔

نثارِ اشکِ من ہر شب شکر ریز است پنہانی　　　کہ ہمت را زتنا شبیست با زانو و پیشانی

سوداؔ نے اس زمین میں لکھا:۔

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی　　　نہ ٹوٹی شیخ سے زنّار تسبیح سلیمانی

انوریؔ کا مشہور قصیدہ ہے جس کے جواب میں اکثر شعرا نے فارسی اور اُردو میں زورِ طبع دکھایا ہے:۔

جرمِ خورشید چو از حوت در آید بہ حمل　　　اشہبِ روز کند ادہمِ شب را ارجل

سوداؔ لکھتے ہیں:۔

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل　　　تیغ اُردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

خاقانیؔ:۔

سرِ بہ فقر ترا سر کشد بہ تاجِ رضا　　　تو سر بہ جیبِ ہوس در کشیدہ اینت خطا

سوداؔ:۔ اگر عدم سے نہ ہو ساتھ لشکرِ روزی کا　　　تو آب و دانہ کو سے کر گہر نہ ہو پیدا

خاقانیؔ:۔ ہیں کز جہاں علامتِ انصاف شد نہاں　　　اے دل کرانہ کن ز میانخانہ جہاں

سوداؔ:۔ منکر خدا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں　　　جب شہرہ سے مرے ہو خدا اس قدر جہاں

عرفیؔ:۔ جہاں بگشتم و در داء بہیچ شہر و دیار　　　نیافتم کہ فروشند بخت در بازار

سوداؔ:۔ سوائے قاف نہ کھینچوں گا منتِ دستار　　　کہ سرگزشت لکھی ہے مری بہ خطِ غبار

اسی کے ساتھ انھوں نے متعدد قصائد مشکل ردیفوں میں لکھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا ہے۔ مثلاً وہ قصائد جن کا قافیہ، ردیف بارگرہ۔ چار گرہ، یا سنگ، رنگ ڈھنگ۔ چنگ رنگ ڈھنگ۔ نام دو۔ شام دو۔ باہم چاروں، یک، باہم چاروں: ایک ہے۔ یہ یقیناً ایک طرح کی دماغی ورزش ہے۔ لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اُس زمانہ میں اسی جنس کی مانگ تھی۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا سوداؔ کی قوتِ تخئیل ایک طوفان یا آندھی سے کم نہ تھی۔ ان کی تشبیبوں اور مدح میں نئے نئے خیالات کا جوش

---

[1] آزادؔ نے لکھا ہے کہ ان کے کلام کا زور و شور انوریؔ و خاقانیؔ کو دباتا ہے اور نزاکتِ مضمون میں عرفیؔ و ظہوریؔ کو شرماتا ہے مگر ہمارے خیال میں یہ رائے مبالغہ آمیز ہے۔

اور مبالغہ کا زور ایسا ہے کہ صاف آمد کا گمان ہوتا ہے۔ مدح ہو یا ہجو۔ بزرگانِ دین کی تعریف ہو یا اربابِ دولت کی توصیف، یہ زور کہیں کم نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک قصیدے کی تشبیب میں صائب کے انداز میں عام اخلاقی مضامین نہایت خوبصورتی سے باندھے ہیں :-

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی	نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی
ہنر پیدا کر اول ترک کیجو تب لباس اپنا	نہ جوں تیغ بے جوہر ورنہ ننگ عریانی
فراہم زر کا کرنا باعثِ اندوہ دل ہووے	نہیں کچھ جمع سے غنچے کو حاصل بجز پریشانی
خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہلِ دولت کی	نہ جھاڑے آستیں کہکشاں شاہوں کی پیشانی

غور کیجئے تو مطلع میں بڑی گہری عارفانہ بات کہی ہے۔ درحقیقت صوفیہ کے یہاں کفر کی دو قسمیں ہیں۔ کفر ثابت اور کفر زائل۔ کفر ثابت[1] ماسوا سے انکار ہے جیسا کہ قرآن مجید میں حضرت ابراہیم خلیل اللہ کی زبان سے کفار سے مخاطب ہو کر کہا گیا ہے "کفرنا بکم" یہ وہ کفر ہے جو اہلِ ایمان کے قلوب میں راسخ ہے اور رہے گا۔ اس کے برخلاف کفر زائل مشرکین کا حق سبحانہ کے ساتھ کفر کرنا ہے جو مشاہدۂ عذاب کرتے ہی کافور ہو جائے گا۔ "کفرنا بما کنا بہ مشرکین"۔ شاعر کا مدعا یہ ہے کہ کفر ثابت کا کسی میں پایا جانا اسلام کی علامت ہے اور اس کی دلیل یہ ہے کہ گو شیخ تمام زنار توڑ ڈالیں لیکن تسبیح سلیمانی کی زنار توڑنا ان کے بس کی بات نہیں۔ اگر اس کو توڑیں گے تو تسبیح بھی سلامت نہیں رہ سکتی۔ واضح رہے کہ زنار اس باریک خط کو بھی کہتے ہیں جو مُہرۂ سلیمانی میں ہوتا ہے۔ اسی طرح اور اشعار میں بھی نہایت نادر اور نفیس خیالات پیش کئے ہیں جو اُسی وقت ممکن ہیں جب شاعر کی قوتِ متخیلہ توی ہو۔

ایک اور مشہور قصیدے کی بہاریہ تشبیب کے چند شعر ملاحظہ کیجئے۔ اور تشبیہات کی داد دیجئے :-

	اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل	تیغِ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل
	تار بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ	بار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
	آبجو گردِ چمن لمعۂ خورشید سے ہے	خطِ گلزار کے صفحے پہ طلائی جدول
	سایۂ برگ ہے اس لطف سے ہر اک گل پر	ساغرِ لعل میں جوں کیجئے زمرد کو حل
حسنِ تعلیل :-	بارے آبِ رواں عکسِ ہجومِ گل کے	لوٹے ہے سبزے پہ ازبسکہ ہوا ہے بیکل
	اتنی ہے کثرتِ لغزش یہ زمین پر باغ	جو ثمر شاخ سے اترا سو گرا سر کے بل
	چشمِ نرگس کی بصارت کے نہیں ہے درپے	غنچۂ لالہ نے سُرمے سے بھری ہے کُحل
مبالغہ :-	شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہونچی ہے	شمع ساں گرمیِ نظارہ سے جاتی ہے پگھل
	جوشش روئیدگیِ خاک سے کچھ دور نہیں	شاخ میں گاو زمیں کے بھی جو پھوٹے کونپل
	فیض تاثیر ہوا یہ ہے کہ اب خنظل سے	شہد ٹپکے جو لگے نشترِ زنبورِ عسل
ایہام :-	سبز ہوتا ہے فصیحی کے سبب سے ہر بار	جو زباں سے سخن اب طوطی کے آتا ہے نکل
	دستِ گل خوردہ و شاخِ گل و گلزار بہم	یہ جہاں نشو و نما کرنے میں ہیں ضرب مثل

آج کل مبالغہ طبائع کو پسند نہیں۔ لوگ کہیں گے کہ یہ اصلی بہار کا تو نقشہ نہیں معلوم ہوتا۔ ہاں ایک فرضی بہار کا وصف ہے جو شاعر کے دماغ سے باہر کہیں وجود نہیں رکھتی۔ بجا۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ فارسی شاعری جس سے ہمارے شعراء نے INSPIRATION حاصل کیا ہے پہلے اُس کا بھی عموماً یہی رنگ تھا۔ عرفی کے اشعار ذیل سے ہمارے دعوے کی تصدیق ہو سکتی ہے :-

---

[1] اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی — کچھ قید و رسم نے جسے ایماں بنا دیا (واقعر؟)

عرق از شبنم گل داغ شود بر رخِ حور — الغرض از فیض ہوا سبز شود در منقل
بسکہ ہر خار گلے کردہ عجب نیست اگر — یاسمیں بشگفد از نشترِ زنبور، عسل
بسکہ از سنبل و گل یافت صفا نزدیکست — کز پئے بوسہ دو لب را بہم آرد جبدول
شاید ار عذر پرستار پذیرد بہ حشر — بسکہ برداشت صفا صورتِ عزیٰ و ہبل

جہاں تشبیب سے ممدوح کے ذکر کی طرف انھوں نے گریز کیا ہے وہاں ان کے بلاغت اسلوب کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً:۔

غلط ہے تو جو زمانے میں سمجھے یہ سودا — کہ کار بستہ سے یاروں کے کھولیں یار گرہ
بغیر ناخنِ شمشیرِ خدا جہاں میں کوئی — کسی کے کام کی کھولے نہ زینہار گرہ

یا۔ جو کچھ کہا ہے تونے یہ تجھ کو سب مبارک — میں اور میرے سر پہ میرا بسنت خاں ہو

مدح میں بھی زورِ تخیل کا وہی عالم ہے۔ مثلاً تیغِ ممدوح:۔

عرض میں ہے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول — پڑے دریا میں جو وہ تفرقہ انداز اگل

اسپِ ممدوح:۔ قاش ہے زین کے ذرہ جو اچک جائے عناں — ارے جوں روئے زمیں پشتِ فلک کو وہ کھنڈل

عدل:۔ ہیبتِ عدل یہ تیری ہے کہ ہر دشت میں شیر — واسطے دو سرا آہو کے گھسے ہے صندل

احتساب:۔ جب سے گل بولتے بلبل نے قبا ری کو سنا — عشقِ گل تب سے دھویا کرتی ہے دل سے ہل ہل

یہ تو تخیل کی کارفرمائی تھی۔ مگر حیرت ہوتی ہے کہ یہی باکمال استاد جب واقعہ نگاری پر آتا ہے تو محاکات کا حق ادا کر دیتا ہے۔ اگر نمونہ کی ضرورت ہو تو حاضر ہے۔ نواب شجاع الدولہ کی فتح اور حافظ رحمت خاں کی شکست کے موقع پر سودا کی جزئیات نگاری دیکھنے کے قابل ہے۔

فوجِ مخالف کی کیفیت:۔

اک ختم تھا دل انھوں کا پُر از بادۂ غرور — تیں اُس میں کر دیا نمکِ تیغِ آبدار
تھا عزم یہ ہر ایک کا گاڑیں گے بیٹھ ہم — تانوں کو کھینچ کھینچ کے تلعقاری بار بار
آئے تھے وہ چنانچہ اسی طرح روزِ جنگ — پایا تھا جوں دلوں میں خیال ان کے نے قرار
گاتے بجاتے ناچتے اور کودتے ہوئے — سایہ میں جھنڈیوں کے صفیں باندھ بیشمار
وہ جھنڈیاں نظر پڑیں اکدم میں اس طرح — گلزار بچھا دیں پارچے جوں نہر کے کنار
پر حق بجانب ان کے ہی تھا کچھ اس امر میں — ترے دلاوروں کا نہ دیکھا تھا کارزار
شمشیر و دست و بازو کے ہیں یہ بہت بلی — اتنا تو حرفِ حق سے گزرنا نہیں شعار
پر وہ جو ہیں غلام غلام اس جناب کا — آگے قدم انھوں کے نہیں ان کا استوار

جنگ کا حال:۔

ایدھر سے بان و رہکلہ و توپ متصل — پڑتی تھی پر وہ بڑھتے ہی آتے تھے سرگزار
بڑھ بڑھ کے آخرش وہ لگے توپیں داغنے — اُس بچے پر جہاں سے جزائر کی ہووے مار
لیکن میں تجھ سے کیا کہوں اے یار اُس گھڑی — دکھلائی تھی اجل نے عجب طرح کی بہار
تھیں کرتیاں تلنگوں کی مانند لالہ زار — تھا دود توپ ابرِ سیاہ تگرگ بار
توپیں جو داغتے تھے فتیلوں سے آن آن — رنجک مثال برق چمکتی تھی بار بار
گجنال مثل رعد کے کڑکے تھے دمبدم — آواز شترنال تھی طاؤس کی جھنکار

ان کا قصیدہ شہر آشوب اُس عہد کے سماج کی نہایت کامیاب تصویر ہے۔ جس کو پڑھکر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگر وہ ادھر متوجہ ہوتے اور بیکار بیٹھی۔ اور بیہودہ ہجو میں تضیعِ اوقات نہ کرتے تو ہماری زبان کو غیر معمولی ترقی نصیب ہوتی۔

سوداؔ کے کلام میں جو شکوہ بیان اور قدرتِ زبان ہے اس کے نمونے اشعار بالا میں گزرے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ زبان کی صفائی اور بندش کی چستی پر ان کو دھیان نہیں۔ اس قسم کے اشعار:۔

خدا ایام کے بیش از مدد نامیہ ہے — بچہّ مرغ چمن تخم سے آتا ہے نکل
آدمی ہے ان کے نظر لا کہ طرح کا وہ بھول — ان گلوں چھٹ جو نگہ کے ہیں سرا مستقل
جائے وصلت بہ نبی جس کو نہ دی غیر از عرش — فرش گلزار زمیں حق نے سجدہ مستعمل

جن میں تعقید یا تنافر ہے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ اس کے باوجود بقول شیخ چاندؔ سوداؔ کو قصیدے سے فطری ذوق اور لگاؤ تھا۔ اور انکے قصائد مضمون آفرینی۔ شکوہ بیان اور زورِ کلام میں لاجواب ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کے قصائد میں علمی اشارات بکثرت ہیں جو ان کے فضل و کمال کی روشن دلیل ہیں مثال کے طور پر قصیدہ در ہجو مولوی سآبد دیکھئے۔

سوداؔ کے معاصرین میں میرؔ کا بہت بلند پایہ ہے۔ مگر جہاں تک قصیدہ کا تعلق ہے ان کو سوداؔ سے کوئی نسبت نہیں۔ کچھ طبیعت کے استغنا۔ کچھ مزاج کی افسردگی کا اثر کہ میرؔ نے جو قصیدے بھی لکھے وہ پھیکے اور بودے لکھے۔ دل بجھا ہوا تھا اشعار بھی بجھے بجھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ دل پژمردگی اور فسردہ خاطری غزل کے لئے تو سازگار ہے مگر قصیدے کے لئے نہیں۔ ان کا مشہور قصیدہ:۔

جو پہونچے قیامت تو آہ و فغاں ہے — مرے ہاتھ سے میں دامنِ آسماں ہے

شروع سے آخر تک اُسی آہ و فریاد کی داستان ہے جو ان کی غزلوں کی خصوصیت ہے۔ شاید اسی تفاوت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے قدرت اللہ خاں قاسمؔ نے لکھا ہے:۔

میرزا دریائیست بیکراں و میر نہریست عظیم الشاں

ان کے بعد انشاؔ و مصحفیؔ کا دور آتا ہے۔ ان دونوں نے قصیدے لکھے ہیں اور اچھے لکھے ہیں۔ مگر قبولِ عام کے دربار میں بار نہ پاسکے۔ یہ صحیح ہے کہ انشاؔ علم و فضل۔ زورِ طبیعت اور جوشِ بیان میں سوداؔ سے کم نہیں۔ مگر ان کی غیر سنجیدگی اور پھکڑ بازی نے ان کو اور انکی شاعری کو درجۂ اعتبار سے گرا دیا۔ جس پر شیفتہؔ کو لکھنا پڑا۔ "ہیچ سخن را بہ طریقۂ راسخہ شعرانہ گفتہ"۔ آزادؔ کی رائے ان کے حق میں نہایت صائب ہے کہ طبیعت میں بہت طاقت تھی مگر اُس پر قابو نہ تھا۔ ان کا قصیدہ (اے خداوند مہ و مہرِ و ثریا و شفق) ان کی علمیت۔ اور دوسرا (نگھیاں پھولوں کی طیار کرائے بوئے سمن) ان کی ذہانت کے شاہد ہیں۔ مگر وہ سوداؔ کی مسند کو نہ سنبھال سکے۔ مصحفیؔ سے یہ توقع کیونکر ہو سکتی تھی۔ اس لئے کہ قصیدے کے واسطے طبیعت کے جس جوش و خروش کی ضرورت ہے وہ ان کے یہاں کم ہے۔

لکھنؤ میں آتشؔ و ناسخؔ غزل کے استاد ہوئے۔ لیکن بعض وجوہ سے ان دونوں نے اس شاخ کو شجر ممنوع سمجھا۔ البتہ دہلی میں ذوقؔ، غالبؔ اور مومنؔ نے قصیدہ نگاری میں علم امتیاز بلند کیا۔ ان میں سب سے پہلے ذوقؔ کو لیتے ہیں۔ ذوقؔ نے پچیس چھبیس قصیدے لکھے ہیں اور سب کے سب ان کی استادی کے شاہد عدل ہیں۔ قصیدہ نگاروں میں سوداؔ کے بعد انھیں کا نام لیا جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک قصیدہ نگار میں جو اوصاف اور ایک قصیدے میں جو خصوصیات درکار ہیں سب ان کے یہاں پائے جاتے ہیں۔ محمد حسین آزادؔ لکھتے ہیں

"مضامین کے ستارے آسمان سے اُتارے ہیں مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں۔ کبھی تشبیہ کے رنگ سے سجا کر استعارے کی بو سے بساتے ہیں۔ کبھی بالکل سادے لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں۔ مگر ایسا کچھ کہہ جاتے ہیں کہ دل میں نشتر سا کھٹک جاتا ہے اور منہ سے کبھی واہ نکلتی

ہے کبھی آہ نکلتی ہے''۔

آگے چل کر ان کی صفائی اور سلاست کا ذکر کرکے فرماتے ہیں :-

''اسی وصف نے نادانوں کو غلطی میں ڈالا ہے جو کہتے ہیں کہ ان کے یہاں عالی مضامین نہیں بلکہ سیدھی باتیں اور صاف صاف خیالات ہوتے ہیں''۔

صاحب شعرالہند کی رائے ملاحظہ ہو :

''ذوق نے اگرچہ سودا ہی کے قصائد کو پیش نظر رکھا ہے۔ لیکن ان میں وہ نیچرل سادگی نہیں پائی جاتی جو سودا کے قصائد میں پائی جاتی ہے''۔

وہ ذوق کی چستی اور بندش کی دلآویزی کے معترف ہیں مگر ان کو بجا طور پر شکایت ہے کہ ان چیزوں کے ڈھیر میں شاعری کی اصل حقیقت یعنی مصوری اور نیچرل سادگی بالکل گم ہو گئی ہے۔

ذیل کی مثالوں سے کچھ اندازہ ہوگا :-

سودا :- زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگے نکلیں حل   جس طرح ایک کھلونے پہ ہمٹیں دو بالک

ذوق :- ہندوے زلف کے ہے پاس سدا مصحف رخ   عہد میں تیرے ہے کافر کو بھی اسلام کا پاس

سودا :- اس طرح دانتوں میں خرطوم ہے اسکی جیسے   موسم دے کے ہوں کوتاہ دن اور رات دراز

ذوق :- طرفہ صنعت سے لپیٹا ہے شب یلدا سنے   صفحۂ صبح منور کو مثال قرطاس

قصیدہ کی خوبی مطلع ۔ مخلص ۔ مدح ۔ مقطع کی خوبی پر موقوف ہے۔ اور ذوق کے قصائد پڑھ کر ہر شخص یہ فیصلہ کرے گا کہ وہ ان تمام لوازم سے بہ طرز احسن عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ چند مثالوں سے ہمارے بیان کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ ایک قصیدہ شاہزادہ مرزا ابوظفر کے جشن غسل صحت پر لکھا ہے۔ تشبیب کا انداز دیکھنے کے قابل ہے :-

واہ وا کیا معتدل ہے باغ عالم کی ہوا   مثل نبض صاحب صحت ہے ہر موج صبا

بھرتی ہے کیا کیا مسیحائی کا دم باد بہار   بن گیا گلزار عالم رشک صد دارالشفا

ہے گلوں کے حق میں شبنم مرہم زخم جگر   شاخ بشکستہ کو ہے باراں کا قطرہ مومیا

ہو گیا موقوف یہ سودا کا بالکل احتراق   لالہ بے داغ سیہ پانے لگا نشو و نما

پائی یہ اصلاح صفرانے کہ دنیا میں کہیں   زرد چشم اب دیکھنے کو بھی نہیں ہے کہربا

ہر مزاج بلغمی میں ہوتی ہے تولید خون   چاندنی کا پھول ہو گر ارغوانی ہے بجا

کون کہہ سکتا ہے کہ ذوق قوت تخییل اور مضمون آفرینی کے مرد میدان نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ جس بہار کا یہ کچھ غلغلہ ہے وہ خیالی بہار کے سوا کچھ نہیں مگر یہ عیب (اگر عیب ہے تو) سودا کے یہاں بھی موجود ہے۔

ایک دوسرے قصیدہ کی تشبیب میں اخلاقی اور حکیمانہ مضامین کا انبار لگا دیا ہے۔

لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ کحیل   واہ بگڑا ہے کچھ اس خم میں عجب رنگ سے نیل

ڈر زمانے سے وہ عیار ہے یہ ہوش ربا   لاکھ بے ہوشیوں سے جس کی بھری ہے زنبیل

ہے توکل کا احاطہ وہ عزیمت کا حصار   کہ بجز حفظ خدا جس کی نہ خندق نہ فصیل

گم ہوں ظاہر کی خرابی سے صفات اصلی   زنگ دیتا ہے چھپا جوہر شمشیر اصیل

پیش دشمن نہ گزر حق سے نہیں سانچ کو آنچ   دیکھ ہے آتش نمرود گلستان خلیل

ایک قصیدے کی تشبیب از اوّل تا آخر علمی اصطلاحات سے آراستہ ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ نری لفاظی نہیں۔ بلکہ شاعر کو حقیقتاً علوم پر دسترس حاصل ہے۔

شب کو میں اپنے سرِ بسترِ خوابِ راحت　　نشۂ علم میں سرمست غرور و نخوت
مزے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے　　تھا تصور مرا ہر امر میں تصدیق صفت

اس میں منطق۔ فلسفہ۔ صرف۔ نحو۔ معانی۔ بیان۔ نجوم۔ ہیئت۔ فرائض۔ اصول۔ عقائد۔ الٰہیات۔ طبعیات۔ کلام۔ معقول۔ منقول۔ فقہ۔ تفسیر۔ قرأت۔ طب۔ لغت۔ نباتات۔ معدنیات۔ تصوف وغیرہ وغیرہ کی اصطلاحیں اس کثرت سے آئی ہیں کہ جب تک آدمی کم و بیش ان علوم سے باخبر نہ ہو قصیدے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ سوداؔ اور انشاؔ کے زمانہ سے یہ چیزیں قصیدہ کا زیور سمجھی جاتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ذوقؔ نے بھی اس رنگ کو اختیار کیا اور اپنا زورِ طبیعت دکھایا۔ گر نہ بھی اکثر جگہ بے تکلف اور پرلطف ہے۔ مثلاً:۔

اس قدر جاتی رہی عالم سے بیماری کہ آج　　نام گلشن میں نہیں، ہے نرگسِ بیمار کا
واقعی کس طرح سے صحت نہ اک عالم کو ہو　　جب کہ ہو اس کی نویدِ غسلِ صحت جانفزا

ایک جگہ تمہید میں شراب کی تعریف کرکے کہتے ہیں:۔

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل نے مرے مجھ سے کہا　　توبہ کر توبہ، نہ کر اتنی زیادہ بکواس
ایسی مردار بدافعال کا تو نام نہ لے　　حامیٔ شرع ہے وہ بادشہِ پاک انفاس

مدح اور دعا کا اسلوب بھی نہایت دلنشیں اور خوب ہے۔

بعد شاہانِ سلف کے تجھے یوں ہے تفضیل　　جیسے قرآں پس توریت و زبور و انجیل
تو ہے اس طرح سے عزت دہ اولادِ تمر　　جیسے موسیٰ شرف افزائے بنی اسرائیل
نور افزائے بصارت ہو اگر تیرا جمال　　آئیں آنکھوں سے نظر معنیٔ الفتہ جمیل
ردئے نیکو پہ ہے مائل تری خوئے نیکو　　کہوں کیونکر نہ کہ الجنس الی الجنس یمیل
دانش آموز ہو گر تربیت عام تری　　بید مجنوں کو بنا دے ابھی انسانِ عقیل
عہد میں تیرے جو ہو راہ تعدّی مسدود　　کھلے فعلِ متعدّی سے نہ بابِ تفعیل

بادشاہ کے اسلحہ۔ گھوڑے۔ ہاتھی۔ ہیبت۔ معدلت کی تعریف کرنے کے بعد آخر میں کہتے ہیں:۔

عید ہر سال ہو فرخ تجھے با جاہ و جلال　　ہوں قوی پایہ ترے دوست بصد قدر جلیل
جو ضلالت سے ہوں گمراہ وہ اے ظلِّ خدا　　ذلّ اقدام سے ہوں خاک مذلت پہ ذلیل

ایک دوسرے قصیدہ کا خاتمہ کس قدر دل پسند ہے:۔

جب تلک جوشِ بہاراں سے ہوائے دمِ صبح　　ٹانکے شبنم سے سرِ دامنِ صحرا گوہر
ہر برس جشن ترا تجھ کو مبارک ہووے　　برسیں نیسانِ کرم سے ترے شاہا گوہر
دوستوں کو ہو ترے گنجِ گہر روز نصیب　　ہو نہ جز اشک، سرِ دامنِ اعدا گوہر

اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ قصیدہ گویوں میں ذوقؔ کا کیا درجہ ہے۔ اور اس صنفِ خاص میں ان کو سوداؔ سے کیا نسبت ہے۔ ہمارے نزدیک اگرچہ سوداؔ کو ان پر ترجیح ہے۔ تاہم وہ سوداؔ کے کامیاب مقلد ہیں اور سوداؔ کے بعد صنفِ قصیدہ میں انھیں کا مرتبہ ہے۔ دونوں باکمال استادوں کی خصوصیات کے سلسلہ میں امورِ ذیل پر نظر رکھنی چاہئے۔

(۱) سوداؔ کی قوتِ متخیلہ بہت بڑھی ہوئی ہے جس کی مدد سے انھوں نے تشبیب اور مدح میں نئے نئے پہلو پیدا کئے ہیں۔ ذوقؔ کا یہ پایہ نہیں۔

(۲) سودا کا کلام پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت میں بلا کا جوش و خروش تھا جو ان کی شاعری سے مترشح ہو رہا ہے۔ ان کے برخلاف ذوق ایک سنجیدہ اور شائستہ انسان تھے۔ جس کی شہادت ان کے کلام سے مل سکتی ہے اس لئے آزاد کا یہ بیان صحیح نہیں کہ "وہ لفظ فقط ان کے دل کا جوش ہی نہیں ظاہر کرتا۔ بلکہ سننے والے کے دل میں ایک خروش پیدا کرتا ہے۔ اور یہی قدرتی رنگ ہے جو ان کے کلام پر سودا کی تقلید کا پرتو ڈالتا ہے"

(۳) سودا کے قصائد میں کافی تنوع ہے۔ نعت۔ منقبت۔ مدح۔ ہجو۔ شہر آشوب۔ غرض۔ "بھر دی ساقی نے ہر اک رنگ کی پیمانے میں"۔ ذوق کا کلام اس رنگا رنگی سے خالی ہے۔

(۴) اوپر کی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا کہ ذوق کے برخلاف سودا قصیدے سے واقعہ نگاری اور مصوری کا کام بھی لیتے ہیں۔ اور انکے بعض تشبیہات تو نہایت سادہ اور نیچرل ہیں۔

(۵) سودا کے یہاں کہیں کہیں مقامی رنگ بھی جھلکتا ہے۔ مثلاً:۔

دیکھ میداں میں تجھ کو روزِ نبرد — منھ پہ راون کے پھول جائے بسنت
تکتک پا اگر سنے تیری — داب کر دُم کھسک چلے ہنونت
دیکھے جو اس کے ... کو یقین ہوئے — تنبورہ ان کے یاں کام کا اترا ہے کنگ
نہ تیرے گھر میں کبھو ناچ میں ہوتے دیکھا — نہ ترے در پہ سنی آکے پکھاوج کی گمک

ذوق اس رنگ سے کوسوں دور ہیں۔

(۶) بڑی بات یہ ہے کہ جہاں تک اُردو کا تعلق ہے سودا کی حیثیت مجتہد کی ہے اور ذوق کی حیثیت مقلد کی۔ ایک کے سامنے (شعرائے فارسی کو چھوڑ کر) کوئی نمونہ نہ تھا۔ اور دوسرے کے سامنے نمونہ موجود تھا۔

البتہ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ سودا کے کلام میں تعقید اور سستی ترکیب بکثرت ہے۔ رہے ذوق، وہ سلاست اور چستی بندش میں جواب نہیں رکھتے۔ ایک کے یہاں نشیب و فراز ہیں۔ ابھی ہموار راہ تھی۔ اب سنگلاخ چڑھائی شروع ہو گئی۔ دوسرے کے یہاں صاف ٹھنڈی سڑک ہے کہ مزے سے دوڑتے چلے جاؤ۔ اس کی اصل وجہ زمانہ کا تفاوت ہے۔ اس کے علاوہ سودا بھکڑ کے مرد میدان ہیں۔ ان کے برخلاف ذوق نے کبھی اپنے قلم کو ہجو سے آلودہ کرنا پسند نہیں کیا۔

خدا کی شان دیکھئے اسی زمانہ میں دو اور شاعر بھی دہلی میں تھے جن کی دستار فضیلت غزل کے علاوہ قصیدہ کا طرہ بھی آویزاں ہے۔ ہماری مراد غالب اور مومن سے ہے۔ یہ دونوں بزرگوار نہ سودا سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں، اور نہ ان کے رنگ میں باہم کوئی مماثلت۔ بلکہ ان میں سے ہر ایک نے اپنی نادرہ کار طبیعت سے زمینِ سخن میں نئی راہ نکالی ہے۔

غالب، قدرت سے ایک غیر معمولی دماغ لے کر آئے تھے۔ اور روشِ عام پر چلنا ننگ سمجھتے تھے۔ انھوں نے فارسی۔ اردو۔ نظم و نثر۔ غزل۔ قصیدہ، جس چیز کو لیا اُس میں اپنی جدت خیالی اور خاص دنکاری کا نقش چھوڑ گئے۔ غالب کے اردو مجموعے میں کل چار قصیدے ہیں۔ دو حضرت علی مرتضیٰؑ کی منقبت میں۔ اور دو بہادر شاہ کی مدح میں۔ مگر یہ چار ہی ان کی استادی کے ثبوت کے لئے کافی ہیں۔

جو خصوصیات ان کی عام شاعری کی ہیں قصاید میں بھی پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ یعنی خیال کی ندرت۔ مبتذل تشبیہات سے اجتناب۔ استعارات کی لطافت۔ تصوف کی چاشنی۔ نازک خیالی۔ شوخی۔ اگرچہ انھوں نے اردو قصائد کی بجائے فارسی قصاید پر زور طبع صرف کیا۔ تاہم اردو قصاید کو بھی نظر انداز کرنا ہمارے لئے ممکن نہیں۔

مذہبی قصائد سے قطع نظر ان کے مدحیہ قصاید کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان جیسا خود دار اور ذی شعور انسان غریب بہادر شاہ کو "میزبان قیصر و جم" اور "استاد رستم و سام" کہنے میں باک نہیں کرتا۔ لیکن اعتراض کرنے سے پہلے ہمیں ان کی نفسیاتی کیفیت اور سماجی حالات پر نظر ڈالنی چاہئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ان جیسے انفرادیت پسند انسان کے دماغ میں حال و مستقبل کے درمیان کشمکش جاری تھی۔ اسی طرح ہندوستان

کے بدلتے ہوئے سماج میں بھی قدیم اور جدید تمدن کی کشمکش کارفرما تھی - ایسے مواقع پر ایک رفارمر یا لیڈر کا یہ کام ہے کہ وہ گرد و پیش کے حالات سے فایدہ اُٹھائے اور Change for the better کی جد و جہد کا آغاز کرے - لیکن غالب جیسے مرنجان مرنج اور تن آسان شخص سے اس قسم کی توقع کرنا زیادتی ہے - وہ نظریاتی اعتبار سے موجودہ تضاد پر دبی زبان سے چوٹ تو کر جاتے ہیں - مگر عملاً دریا کے بہاؤ کے ساتھ بہنے پر قانع ہیں - وہ خود کہتے ہیں :-

طاقت نتوانست بہ ہنگامہ طرف شد   دادیم بہ دستِ غمت از نالہ عناں را

جو قصیدے جناب امیر کی منقبت میں ہیں ان میں کمالِ فن کے ساتھ جوشِ عقیدت نمایاں ہے - مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان کے آغازِ مشق کا کلام ہے کیونکہ خیالات کا اشکال - اسلوب کا تکلف اور تراکیب کی اجنبیت زیادہ ہے جو طرزِ بیدل کی خصوصیت ہے تشبیب میں بہار کا وصف ہے - لیکن خوبی یہ ہے کہ پامالی اور فرسودہ خیالات کا نام نہیں - لکھتے ہیں :-

ساز یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار   سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار
مستیٔ بادِ صبا سے ہے بہ عرضِ سبزہ   ریزۂ شیشۂ مے جوہرِ تیغِ کہسار
سبز ہے جامِ زمرد کی طرح داغِ پلنگ   تازہ ہے ریشۂ نارنج صفت روئے شرار

گریز سنئے :-

لعل سے کی ہے پئے زمزمۂ مدحتِ شاہ   طوطیٔ سبزۂ کہسار نے پیدا منقار

مدح کا جوش دیکھئے :-

فلک العرش ہجومِ خمِ دوشِ مزدور   رشتۂ فیضِ ازل سازِ طنابِ معمار
سبزۂ نہ چمن و یک خطِ پشتِ لبِ بام   رفعتِ ہمتِ صد عارف و یک اوجِ حصار
خاکِ صحرائے نجف جوہرِ سیرِ عرفا،   چشمِ نقشِ قدم آئینۂ بختِ بیدار
ذرہ اس گرد کا خورشید کو آئینۂ ناز،   گرد اُس دشت کی امید کو احرامِ بہار
آفرینش کو ہے واں سے طلبِ مستیٔ ناز   عرضِ خمیازۂ ایجاد ہے ہر موجِ غبار

دوسرے قصیدے میں وحدت کا اثبات کرتے ہوئے کثرت کی نفی کی ہے - اور دنیا اور علایقِ دنیا سے بیزاری کا اظہار کیا ہے - پھر ایک ساتھ متنبہ ہو کر کہتے ہیں :-

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ   یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں
نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر   یا علی عرض کر اے فطرتِ وسواس قریں

جو قصیدے بادشاہ کی شان میں ہیں ان میں تشبیب کی ندرت - انداز کی شوخی اور گریز کی بے ساختگی جو یقیناً شبابِ فن کی غماز ہیں بے تحاشا دل کو کھینچتی ہیں - خصوصاً تشبیب ذیل داد سے مستغنی ہے :-

ہاں مہِ نو سنیں ہم اُس کا نام،   جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

اس کا اسلوب بقول صاحب شعر الہند "اردو شاعری کا سرمایۂ ناز" ہے - غالب کے فاضل شارح و ناقد مولانا طباطبائی نے سچ کہا ہے :-
"یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے مصنف مرحوم کے کمال کا، اور زیور ہے اردو شاعری کے لئے - اس زبان میں جب سے قصیدہ گوئی شروع ہوئی ہے، اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی" اس کے باوجود ان کے اردو قصاید کو عام شہرت میسر نہ ہوئی - جس کی وجہ ان کی قلتِ تعداد اور روشِ عام سے دوری معلوم ہوتی ہے - غالب کے ہمعصر مومن[1] میں غالب کی سی جامعیت اور آفاقیت تو نہیں - لیکن پھر بھی بعض اوصاف ہیں وہ

---

[1] مومن کے بارے میں راقم نے اپنی شرح قصاید مومن - نیز شرح دیوان مومن اور اپنے بعض مطبوعہ مضامین سے اقتباسات لئے ہیں -

ان کے ہمسر بلکہ ایک حد تک بڑھ کر ہیں۔ دونوں فارسی کے شاعر اور فارسی ادب کے سرمایہ سے باخبر۔ دونوں فارسی نثر کے استاد۔ اور اُردو شاعری کے مایۂ ناز ہیں، دونوں نزاکتِ خیال کے مایہ دار اور روشِ عام سے بیزار ہیں اور غالب بقول خود رنگِ بیدل کی طرف مائل ہیں۱۔

(۱) مومن صاحب طرز ہیں۔ اور غالب بقول خود رنگِ بیدل کی طرف مائل ہیں۔
(۲) مومن نازک خیالی میں مرزا غالب سے بھی سبقت لے گئے ہیں (حالی)
(۳) انھوں نے غزل کو تغزل ہی میں محدود رکھا۔ تصوف یا فلسفہ کا سہارا نہیں لیا۔
(۴) ان کا کلام تمام اصنافِ شعر پر حاوی ہے۔
(۵) ان کے یہاں مذہبی قصائد بالترتیب حمد۔ نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت میں ملتے ہیں۔
(۶) مومن نے اہلِ دنیا کی مدح سے اپنے قلم کو ملوث نہیں کیا۔ صرف ایک قصیدہ معذرت نواب ٹونک سے اور دوسرا قصیدۂ شکر راجہ اجیت سنگھ سے متعلق ہے۔ وہ بھی صلہ کی توقع میں نہیں۔

ہم ان کے اُردو قصائد کی خصوصیات کے بارے میں یہاں چند حقایق پیش کرنا چاہتے ہیں۔ جس زمانہ میں ان کی شاعری کا شباب تھا مغربی استعمار کے قدم ملک میں جم گئے تھے۔ اور حکومتِ مغلیہ کی شمع ٹمٹما کر گل ہونے والی تھی۔ اگرچہ ملک کا بڑا حصہ انگریزوں کے زیرِ نگیں تھا۔ تاہم دکن سے دہلی تک مرہٹے۔ اور پنجاب میں سکھ برسرِ اقتدار تھے۔ نظامِ مملکت میں ہر طرف ابتری اور پراگندگی کا عالم تھا۔ ملتِ اسلامیہ سب سے زیادہ اس آشوب کا شکار تھی۔ جس کے سامنے نہ کوئی مقصدِ زندگی تھا نہ رہنمائی کے لئے کوئی قاید۔ سیاسی بدنظمی کے علاوہ سماج میں ہزاروں مشرکانہ اور مسرفانہ رسوم رائج تھیں جن کا اثر مدرسہ و خانقاہ تک پہونچ چکا تھا۔ ان مفاسد کے انسداد کی غرض سے وہ تحریکِ جہاد وجود میں آئی جس کے رہنما حضرت سید احمد بریلوی اور جس کے داعی مولوی محمد اسمٰعیل دہلوی تھے۔ یہ نہ تھا کہ اُس وقت ہندوستان یا دہلی علماء و مشائخ سے خالی ہو۔ بلکہ سچ پوچھئے تو دہلی میں اُس وقت ہر علم و فن کے ایسے کامل جمع ہوگئے جن کی مثال پھر چشمِ فلک نے نہیں دیکھی[1]۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وقت کا مجاہد اور صاحبِ عزیمت ایک ہی ہوتا ہے۔

غرض یہ ماحول تھا جس میں مومن نے آنکھ کھولی اور تعلیم و تربیت پائی۔ چنانچہ جب تحریکِ جہاد شروع ہوئی تو انھوں نے خود بھی سید صاحب سے بیعت کرلی اگرچہ ان کو عملاً شرکتِ جہاد کا شرف نہیں ملا۔ لیکن ان کی ہمدردی اس سے بدستور قایم رہی۔ ایک طرف ان کی خاندانی خوشحالی اور طبعی رنگینی تھی اور دوسری طرف شاہ عبدالعزیز کا فیضان اور سید صاحب سے بیعت۔ یہ دو متضاد عناصر تھے جو ان کی زندگی اور شاعری میں مدتوں تک دوش بدوش کام کرتے رہے۔ بالآخر مذہبی رجحانات کی جیت ہوئی۔ تاہم اُس کشمکش کا کچھ نہ کچھ اثر ان کے یہاں ہر زمانہ میں ملتا ہے اس قسم کے اشعار :-

بس اب پاسبانیِ دیں ہوچکی		مکیں میں ہے مومن وہ کافر صنم
چھوڑ اُس بُت کے آستانے کو		چل کے کعبے میں سجدہ کر مومن

جو اس کشمکش کے غماز ہیں۔ ان کے کلام میں بکثرت ہیں۔

جب غزلیات میں یہ رنگ جھلکتا ہے تو قصاید میں بدرجۂ اولیٰ نمایاں ہونا چاہئے اور یہی ہوا۔ ان کے فارسی اور اُردو قصاید اول سے آخر تک جذباتِ قلبی اور احساساتِ ذاتی کے ترجمان ہیں۔ جھوٹی خوشامد اور مصنوعی شاعری کا پتہ نہیں۔ اس کے ساتھ شعری محاسن اور فنی لوازم بھی بجا مکمل ملتے ہیں۔ اُردو کلیات میں جیسا عرض کیا گیا سات قصیدے، حمد، نعت اور منقبت میں ہیں۔ دو امرائے وقت کی شان میں۔ جن میں سے ایک میں اپنے پیر بھائی نواب ٹونک کی دعوت پر ٹونک نہ جانے کی معذرت۔ اور دوسرے میں راجہ پٹیالہ کے بھائی کے عطیہ کا شکریہ ہے، آج جبکہ ہر شخص نشۂ حریت سے سرشار ہے اور قصیدہ نگاری کا افادی پہلو بھی مفقود، اگر کوئی خودداری کی وضع کو نباہ لے جائے تو تعجب نہیں۔ مگر غدر سے پہلے جبکہ تیمور کا وارث تختِ دہلی پر متمکن تھا۔ اور ذوق تو ذوق، غالب سا غیور شخص بھی بادشاہ اور امرائے عصر کی چاپلوسی پر مجبور تھا، مومن کی یہ خودداری

---

[1] آثار الصنادید

محلِ حیرت ہے - یہ سچ ہے کہ وہ دریا کے دھارے کو موڑنے پر قادر نہ تھے - مگر اس کے ساتھ بہ جانا بھی ان کی طبیعت کو گوارا نہ تھا - وہ جانتے تھے کہ حیاتِ جاوداں اندر ستیز است ہے - ان کی قومی حمیت اور ملی غیرت ہی کا تقاضا تھا کہ انھوں نے فارسی کے نعتیہ قصیدے میں یوں استغاثہ کیا :-

این عیسویاں بلب رسانند | جانِ من و جانِ آفرینش
نکشود گرہ ز کار و فرسود | ناخن کہ بنانِ آفرینش
تا چند بہ خواب ناز باشی... | فارغ ز فغانِ آفرینش
برخیز کہ شورِ کفر برخاست | اے فتنہ نشانِ آفرینش

اور مثنوی جہادیہ میں صاف صاف کہا :-

الٰہی مجھے بھی شہادت نصیب | یہ افضل سے افضل عبادت نصیب
یہ دعوت ہو مقبول درگاہ میں | مری جاں فدا ہو تری راہ میں
میں گنجِ شہیداں میں مسرور ہوں | اسی فوج کے ساتھ محشور ہوں

اُردو قصاید میں یہ خیالات تو نہیں - تاہم حسنِ عقیدت اور جوشِ اخلاص کی افراط ہے - گویا عقیدت کا سمندر ہے کہ لہریں مار رہا ہے - ان کو سودا اور ذوق سے نسبت دینا صحیح نہیں - کیونکہ وہ (مومن) خود ایک جداگانہ دبستانِ فکر ہیں - غالب سے ضرور ان کو یک گونہ نسبت ہے - لیکن غالب کے قصاید میں نادر خیالات کی فراوانی اور اندازِ بیان کی صفائی نسبتۃً کم ہے -

مومن کے قصیدوں کی تشبیب عموماً نادر اور دلکش ہوتی ہے - اکثر تشبیب میں تغزل کی شان نظر آتی ہے - یہ ہنر ہو یا عیب ان کے اکثر قصاید میں موجود ہے - مثلاً ایک قصیدہ میں لکھتے ہیں - (منقبت حضرت عمرؓ)

دل ابکی بار ہوا ایسی بے جگہ مایل | کہ جان کو بھی ٹھکانے لگا رکھے گا دل

دوسرے کا آغاز یوں ہے - (قصیدہ در منقبت حضرت عثمانؓ)

نیکنامی نہ سہی مجھ کو ہے تم سے سروکار | چھوڑ دوں آج وفا گر ہو وفا سے بیزار

ایک اور قصیدے کی تشبیب ملاحظہ ہو - (منقبت امام حسنؓ)

چاہتا ہے کو صہبا و صنم سے محروم | ایسی نیت پہ بہشت آپ کو واعظ معلوم

اسی کے ساتھ ہر قصیدے میں تعلّی اور زمانے کی ناقدری کا بیان اس زور و شکوہ سے کیا ہے کہ ترقی کا دعوٰی ہوتا ہے - مثلاً :

مہر افلاک عقل و دانش ہوں | فطرتی ہے مری درخشانی
وہ خرد مند ہوں کہ ہے مجھے | عقلِ اول حکیم لاثانی
میں روشن دانِ حکم برجیس | ہیں ادا فہم سپہر کیوانی
آئینہ ہے صفا سے دل میرا | کیا ہوا گر نہیں ہے حیرانی
سامنے میری تر زبانی کے | فعلق الکن حدیثِ سحبانی
میرے ربطِ کلام کو پہونچے | نثر سعدی نہ نظم سلمانی
میرے گوہر تمام ناسفتہ | میرے یاقوت سب بدخشانی

یہ قصیدہ سراپا لطافتِ ادا اور صفائے بیان کا شاہکار ہے، گریز میں کہیں کہیں آورد کا رنگ ضرور ہے - مثلاً منقبت حضرت عثمانؓ میں :

اے صنم چاہیے مومن کی فراست سے حذر | کیا نہیں تو نے سنا قصۂ شاہِ ابرار

یا حضرت امام حسنؓ کے قصیدہ میں :- سبزہ رنگی نے تری قتل کیا ہے ظالم | یاد آتا ہے مجھے حالِ امامِ مسموم

مدح کا جوش و خروش بھی دیدنی ہے۔ حضرت ابوبکر صدیق کی تعریف میں فرماتے ہیں :-

ذکر میں اس کی جود پیہم کے ... مبتدا ایک ہے، ہزار خبر
خاک بیز اس گلی کا ڈالے ہے ... خاک مذکور گنج قاروں پر
ہم بہا اس کی دُر فشانی سے ... تار اشکِ یتیم و سلک گہر
ذوق ایسا کہ ذکر میں اس کے ... بھولے عاشق حکایتِ دلبر
دم بھرے اس کی کوئے دلکش کا ... باغِ جنّت میں بھی نسیمِ سحر

مدح حاضر میں لکھتے ہیں :-

اے مسیحا دم روان پرور ... زندگی بخشِ دین پیغمبر
گرمیِ التفات سے تیری ... خشک ہو عاصیوں کا دامن تر
ہے سراپا تو مہرۂ تریاق ... تجھ کو کیا نیش مار سے ہو ضرر
ہے ترے خار جیب کا قصہ ... نشتر یانِ حسود کو نشتر

حضرت علی مرتضیٰ کی منقبت میں یوں رقمطراز ہیں :-

جوہر ترے مخالف مجروح میں نہیں، ... کوئی مگر یہی کہ وہ ہے قدر دانِ تیغ
منکر تری امامتِ حق کے ہیں گرم جنگ ... درکار ہے وضو کو جو آبِ روانِ تیغ
کوئی کرے نہ گرمیِ روز نشور میں ... بسمل پہ تیرے سایہ مگر سایبانِ تیغ
ہر بار کیوں نہ ہو تری تلوار تیز تر ... دشمن کی ہے قساوتِ قلب امتحانِ تیغ
سیف و قلم ہیں دونوں ستونِ کاخِ دین کے ... حیراں ہوں بابِ علم کہوں یا جہانِ تیغ
غازی ہو تو شہید ہو تو تیرے دم سے ہے ... سرگرم جلوہ فصلِ بہار و خزانِ تیغ

اب مضمون کا بھی اختتام قریب ہے۔ قصیدے کے خاتمے کے اشعار بھی دیکھتے جائیے۔

مومن اب کر دعا کہ سنتا ہے ... تیری تقریر گوشِ دل سے اثر
جب تلک گردش سپہر سے ہے ... انتسابِ حدوث نیکی و شر
تیرے احباب نیک بخت مدام ... تیرے اعدا ہمیشہ خستہ اختر

قصیدے کو اظہار کمال کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے چونکہ مومن کو متعدد علوم میں ید طولیٰ حاصل تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں علمی الفاظ واصطلاحات کا آنا ناگزیر تھا۔ مثلاً شکل عروس۔ صالح انکیموس۔ ایلاؤس۔ افیوس۔ کیلوس۔ گل شاموس۔ اصل السوس۔ اوافیوس۔ یمین غموس۔ جالینوس۔ بطلیموس۔ دمائے بردلیطوس۔ علیٰ ہذا مدخل ظل۔ مخرج ظل۔ تجدد امثال۔ تربیع و تقابل۔ وغیرہ۔ تلمیحات یا آیات واحادیث کی طرف اشارات بھی اکثر جگہ ملتے ہیں۔ نیز ان کے یہاں بکثرت فارسی کی دلکش تراکیب اور لطیف بندشیں ہیں جو ان کے مجتہدانہ اختراع کا نتیجہ ہیں۔

امور بالا کی روشنی میں بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ مومن نے قصیدے کو جھوٹی خوشامد اور بیجا مدح سے پاک رکھ کر اس کے صحیح مصرف میں استعمال کیا اور قصیدہ نگاری کے تمام لوازم کو نہایت کامیابی سے نباہا۔ درحقیقت یہ چاروں باکمال (سودا۔ ذوق۔ غالب۔ مومن) قصیدے کے ایوان کے چار ستون ہیں اور ان میں سے کسی کو بھی نظرانداز کر دینا ہمارے لئے غیر ممکن ہے۔

اُردو کی مشہور مثنویاں

(امیر احمد علوی - بی اے (مرحوم))

اصطلاح شعراء میں ''مثنوی'' اُس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔ نہ قصیدہ کی طرح ابیات کی تعداد محدود ہے۔ نہ غزل کی طرح ردیف و قافیہ کی قید ہے۔ مناظر قدرت۔ فلسفہ و تصوف کے طویل مباحث۔ حسن و عشق، رزم و بزم کی داستانیں اس صنفِ سخن میں بخوبی نظم ہو سکتی ہیں اور واقعہ نگاری کے لئے اس نوع سے بہتر مشرق کی شاعری میں کوئی اسلوب نہیں ہے۔

اس ہمہ گیر طرز کی ایجاد کا فخر غالباً ایران کو حاصل ہے اور فارسی شاعری کا گراں ترین گنجینہ اسی صنفِ کلام میں محفوظ ہے۔ شاہ نامہ۔ سکندر نامہ۔ حملۂ حیدری بیانِ رزم میں، یوسف زلیخا اور شیریں خسرو، داستانِ محبت میں، ہفت پیکر و ہشت بہشت قصص و حکایات میں، بوستاں تعلیم اخلاق میں اور مثنوی معنوی تصوف میں، وہ بے نظیر نظمیں ہیں جو فارسی شاعری کی حیاتِ جاوید کا باعث ہوئیں اور جن کو ادبِ ایران سے خارج کر دیا جائے تو ہیملٹ کا تماشہ بغیر شہزادۂ مظلوم کے یا اندر سبھا کا کھیل بغیر گلفام کے رہ جائے گا۔

اُردو شاعری فارسی کے سانچے پر ڈھالی گئی۔ علم عروض ایران کی معرفت آیا۔ اصنافِ کلام ایران سے آئے، تشبیہات و استعارات بلکہ شاعرانہ خیالات بھی اُسی ملک سے لئے گئے۔ بحریں ایران کی تھیں اور اُن کے ابتدائی شناور بھی فارسی نژادوں کے وارث یا شاگرد تھے۔

عرفی، نظیری، صائب و کلیم نے ہندوستان کے سخن فہموں کو غزل کا دیوانہ بنا رکھا تھا اس لئے دکن میں نظم اُردو کی داغ بیل ڈالی گئی تو پہلے غزل ہی تختۂ مشق بنی۔ مگر مثنویوں کی لذت سے آشنائی تھی اور اس کی لذت و منفعت سے شناسائی لہذا باوجودیکہ زبان میں اداے مضامین کی قدرت نہ تھی مگر پہلے ہی دور سے مثنوی لکھنے کی کوشش کی گئی

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مری زباں کے لئے

کہا جاتا ہے کہ سنہ ۱۰۱۰ھ میں قطب شاہ فرمانروائے گولکنڈہ نے ایک مثنوی لغت میں لکھی اور یہی پہلی مثنوی تھی جو دکنی بھاشا میں کہی گئی اُس کے بعد متعدد مثنویاں اُسی سرزمین پر تصنیف ہوئیں جن میں سے غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' ہنوز مشہور ہے اور اس کا سالِ تصنیف سنہ ۱۰۳۵ھ ہے

برس ایک ہزار ہوا پنج تیس میں — کیا ختم یو نظم دن تیس میں

علی عادل شاہ المتوفے سنہ ۱۰۸۳ھ کے عہدِ سلطنت میں نصرتی نے کئی مثنویاں لکھیں جن میں سے ایک ''علی نامہ'' عادل شاہ کے فتوحات کی داستان شاہ نامہ کے جواب میں تھی۔ جو نسبت غریب عادل کو کیخسرو اور افراسیاب سے اور اُس کے سپہ سالاروں کو رستم و سہراب سے تھی شاید وہ نسبت بھی اس مثنوی کو شاہنامہ سے نہ ہو گی، اسی دوران میں ملا ہاشمی نے یوسف زلیخا کا مشہور قصہ نظم کیا اور اس کے بعد خواجہ بحری نے سنہ ۱۱۱۲ھ میں ایک مثنوی ''من لگن'' نام تصوف میں لکھی، مگر ان سب تصنیفات کو اُردوئے معلیٰ سے وہی دور کا رشتہ ہے جو ڈارون کی تحقیق کے مطابق بندر کو بابیرن او ملیکالے سے تھا۔

نظم اُردو کے مجدد میر شمس الدین ولی نے سنہ ۱۱۴۱ھ میں ایک مثنوی شہدائے کربلا کے حال میں لکھی۔

ہوا ہے ختم جب یو درد کا حال — تھا گیارہ سو پہ اکتالیسواں سال

شاہ مبارک آبرو اور مولوی سید محمد نے مثنویاں لکھیں جنھوں نے چند روزہ شہرت پائی، مگر سید سراج الدین اورنگ آبادی کی مثنوی بوستانِ خیال آج دو سو برس کے بعد بھی پڑھنے کے قابل ہے۔

یہ نظم ۱۱۶۰ھ میں کہی گئی اور اسی رعایت سے اس میں ۱۱۶۰ اشعار ہیں۔

باغ کی سیر کیجئے :-

ہر اک سمت پانی کی نہروں کی سیر — وہ نہروں میں پانی کی لہروں کی سیر
ہر اک سرو پر عشق پیچے کی بیل — خوشی کی گلے میں تھی گویا حمیل
جھکی ڈالیاں بید مجنوں کی تھیں — خمِ زلفِ لیلیٰ کے افسوں کی تھیں
اِدھر بلبلوں کی غزل خوانیاں — اُدھر پھول کی شبنم افشانیاں
رنپٹ جھوم آیا تھا ابرِ بہار — برستی تھی باریک جھم جھم بہار

جنگل کی وحشت اور تاریکی کا سماں :-

وہ صحرائے وحشت فزا لق و دق — کہ اُڑتے تھے شیروں کے دل کے ورق
سیہ شب میں بجلی چمکتی تھی یوں — نظر چشمِ دل بر میں چمکے ہے جیوں
شبِ مرگ یا جان کی کال تھی — درازی میں ہر ہر گھڑی سال تھی

بے تکلف دوست کا کردار ملاحظہ کیجئے :-

رنپٹ بے حجابی سے ملنے لگے — ہنسی ساتھ جوں پھول کھلنے لگے
کبھی میرے زانو پہ زانو رکھیں — کبھی میرے پہلو پہ پہلو رکھیں
دوپٹا مرا اوڑھ کر لیٹ جائیں — کبھی شال اپنی مرے تئیں اُڑھائیں

عارف الدین عاجز، المتوفی ۱۱۷۸ھ کا قصۂ "لال و گوہر" اُس عہد کی صاف شدہ اُردو کا عمدہ نمونہ ہے :-

سخن کا لال دے میری زباں کو — دُرِ معنی سے بھر میرے بیاں کو

(جنگل کا سین)

وہاں ہرگز نہ تھا پانی کا آثار — اجل کا کھیت تھا وہ دشت خونخوار
وہاں کی ریت ہیرے کی کنی تھی — وہاں کے کانٹے بھالوں کی انی تھی

جب زبان اس منزل سے آگے بڑھی اور مرزا و میر نے غزل کا خیمہ فلکِ اطلس تک پہونچایا۔ مثنوی نے بھی ترقی پائی۔ مرزا رفیع سودا نے چوبیس مختصر مثنویاں لکھیں۔ لیکن وہ قصیدہ گوئی اور ظرافت نگاری کے بادشاہ تھے، مناظر کی مصوری، جذبات کی نقاشی میں ناموری نہ حاصل کر سکے البتہ میر تقی نے متعدد مثنویاں درد و تاثیر سے لکھ کر شعر و سخن کے اس تختہ پر آبِ حیات کا چھینٹا دیا خصوصاً شعلۂ شوق اور دریائے عشق میں فصاحت و بلاغت کے وہ آبدار موتی پرو دئے کہ یہ نظمیں عروسِ سخن کا زیور بن گئیں اور آج تک مثنویوں کی صف اول میں جگہ پانے کی مستحق ہیں۔

افسانے دلچسپ نہ سہی دردناک ہیں۔ حکایتیں طویل نہ سہی نتیجہ خیز ہیں۔ جذبات کی مصوری اور مناظر کی نقاشی ہے۔ بیان کی سادگی، گفتگو کی شیرینی میر صاحب کا حصہ ہے۔

(از مثنوی شعلۂ شوق)

یہ سرگرم فریاد و زاری ہوا — لہو اُس کی آنکھوں سے جاری ہوا
کبھو یاں کبھو واں بحالِ خراب — وہی بے قراری وہی اضطراب

کبھو جا کے صحرا سے لادیں اُسے　　　کبھو روتے دریا پہ پاویں اُسے

(از مثنوی دریائے عشق) - اینجاست کہ آفتاب تیز است -

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال　　　ہر جگہ اُس کی اک نئی ہے چال
دل میں جا کر کہیں تو درد ہوا　　　کہیں سینے میں آہ سرد ہوا
کہیں آنکھوں سے خون ہو کے بہا　　　کہیں سر میں جنون ہو کے رہا

(آغازِ محبت)

ایک دن بیکلی سے گھبرایا　　　سیر کرنے کو باغ میں آیا
ایک غرفے سے ایک مہ پارہ　　　تھی طرف اُس کے گرم نظارہ
ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ　　　صبر رخصت ہوا اک آہ کے ساتھ

(دایہ کے فریب میں پھنس کر دریا میں کودتا ہے)

تھا سفینے میں پا کر دریا میں　　　موج زنجیر ہو گئی پا میں
کہتے ہیں ڈوبتے اُچھلتے ہیں،　　　ڈوبے ایسے کوئی نکلتے ہیں
عشق نے آہ کھو دیا اُس کو　　　آخر آخر ڈبو دیا اُس کو

(عاشق و معشوق کی لاش دریا سے نکلتی ہے)

نکلے باہر دلے موئے نکلے　　　دونوں دست و بغل ہوئے نکلے

"مثنوی در بیانِ دُنیا" میں ضعف پیری کی لاجواب تصویر ملاحظہ ہو:-

جوانی گئی موسم شیب ہے　　　شہود ایک دو روز کو غیب ہے
نہ وہ ذائقہ ہے نہ وہ ہے شام　　　مزا کچھ نہیں ہو چکی صبح شام
جوانی کی شب کیا بسر ہو گئی　　　سفیدی مو سے سحر ہو گئی
جو یوں پاؤں چلتے بچاتے رہے　　　تو دیکھو گے ہم پانسے چلتے بنے
سیہ روئے شیب اک ستم کر گیا　　　لکھوں کیا کہ میں جیتے جی مر گیا

اسی زمانہ کے قریب خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی میر اثر نے ایک نظم "خواب و خیال" تصنیف کی جس کو بعض تبصرہ نگار اعلیٰ درجہ کی مثنوی خیال کرتے ہیں۔ شاید ایسی ہی ہو۔ نہ کوئی مسلسل قصہ ہے نہ داستان۔ نہ مصوری ہے نہ سیرت نگاری۔ صرف زبان کی صفائی ہے اور مواصلت میں عریاں نگاری کی ایجاد کا شرف۔ شاعر کو خود اعتراف ہے کہ:-

وضع اس کی ہوئی خلافِ طبع　　　ہے مجھے اس سے انحرافِ طبع
یہ تو قابل نہیں سنانے کے　　　نہیں لایق کہیں دکھانے کے

مثنوی کا بیشتر حصہ فارسی اشعار اور میر درد کی غزلوں سے بھرا ہوا ہے۔ سیکڑوں اشعار معشوق کی سراپا کی توصیف میں ہیں۔
میر تقی علیہ الرحمہ نے بھی ایک مثنوی "خواب و خیال" نام لکھی تھی اور اُس میں بھی معشوق کا سراپا تھا۔ صرف ایک شعر پر میر اثر کا کل سراپا قربان ہے:-　　　"سراپا میں جس جا نظر کیجئے　　　وہیں عمر اپنی بسر کیجئے"

اثر کی اس نظم کے بعض اشعار خوب ہیں:-

ہجر میں جی ہے میرے پاس کہاں　　　وصل میں گر جیا حواس کہاں

دردکوئی کسی کا کیا جانے — اُس کا دل جانے یا خدا جانے

لیکن یہ غزل کے مضامین ہیں۔ مثنوی چیزے دیگراست۔

شیخ قلندر بخش جرأت نے دو مثنویاں لکھیں۔ وہ مشہور نہ ہوئیں۔ البتہ ان کے آقائے نامدار، نواب محبت خاں فرزند کشتۂ جفائے شجاع الدولہ حافظ رحمت خاں روہیلہ کی مثنوی اسرار محبت عام وخاص میں مقبول ہوئی۔ یہ ۱۱۹۵ھ کی تالیف ہے۔ مصحفی کی زبان ہے اور جرأت کا انداز بیان "سسی" اور "پنوں" کے عشق ومحبت کا افسانہ ہے یا سوز وگداز کا تصویرخانہ۔

(ہجر کی مصیبت)

جنونِ عشق جب ہوتا زیادہ — نکل جانے کا کرتی تھی ارادہ
کبھی کھرے پہ کر زلفیں پریشاں — گریباں چاک کرتی تا بہ داماں
غرض دشوار تھا آرام پانا — کبھی اُٹھنا کبھی پھر بیٹھ جانا
کبھی دو دو پہر آوارہ پھرنا — کبھی اُٹھنا کبھی غش کھا کے گرنا
اُسے جب کوئی سمجھانے کو آتا — تو یہ روتی کہ بس جی ڈوب جاتا

کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ رنگیلے کے عہد میں فضایل علی خاں بے تید نے ایک مثنوی اپنے حالات میں لکھی تھی، جو میرزا کے عہد تک اُس نظم کی شہرت تھی کہ ایوان فصاحت کے بالانشین میر حسن نے "حسب حال خود مثنوی گفتہ و بجے جاہائے معانی...." کا سرٹیفکٹ دیا تھا، لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ اسی نظم کے نمونہ پر میر حسن نے اپنی مشہور ومعروف مثنوی سحرالبیان تصنیف کی۔ وہ خود فرماتے ہیں:-

نئی طرز ہے اور نئی ہے زبان — نہیں مثنوی ہے یہ سحرالبیان
جو منصف سنیں کے کہیں گے یہی — نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی

شیخ مصحفی نے "یہ بت خانۂ چین ہے بے بدل" اور فخرالدین ماہر نے "ہے اس مثنوی کے مصرعہ بائے" تاریخ کہے، جن سے مصنف کے قول کی تائید ہوتی ہے کہ اس طرز کی کوئی دوسری مثنوی اُس وقت اُردو زبان میں موجود نہ تھی۔

بہرحال یہ مثنوی ۱۱۹۹ھ میں بعہد نواب آصف الدولہ بہادر تمام ہوئی اور اس میں جذبات قلبی، وارداتِ عشق، ہجر ووصل، مناظر قدرت، سراپا، زیورات، رئیسوں کی معاشرت، بیاہ شادی کے رسوم، اہلِ حرفہ کی اصطلاحیں آزادوں کی بولی ٹھولی کے ساتھ ساتھ قصہ دلچسپ، داستان پرلطف، قافیے بہت، زبان صاف وشستہ، تمام اوصاف ومحاسن جمع ہیں۔ اول سے آخر تک کوئی شعر بیکار نہیں اور کہیں حرف رکھنے کی جگہ نہیں۔

ہجر کی روداد ایسے موثر الفاظ میں بیان کی کہ اُردو شاعری کے سارے خزانے میں اس سے زیادہ باثر اور سچی تصویر غمِ جدائی کی موجود نہیں ہے

خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا — نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اُٹھنا اُسے — محبت میں دن رات گھٹنا اُسے
کہا گر کسی نے کہ "بی بی چلو" — تو اُٹھنا اُسے کہیے "ہاں جی چلو"

(بے قراری بڑھتی ہے)

زباں پر تو باتیں وسلے دل اُداس — پراگندہ حیرت سے ہوش وحواس
جو کنگھی نہیں ہے تو یونہی سہی — جو مسی ہے دو دن کی تو ہے وہی

ولیکن یہ خوباں کا دیکھا سبھاؤ   کہ گجرت سے دونا ہو اُن کا بناؤ

تصویر کشی کے کمالات: ۔ (عیش بائی مجرے کے لئے حاضر ہوتی ہے)

وہ خلقت کی گرتی وہ ڈومن پنا   نشے میں کا ہو کا سا جب وہ بنا
وہ جوبن پہ نچے ہونٹوں کی مسّی غضب   کہ منہ پر تھی گویا قیامت کی شب
بندھا سر پہ جوڑا پڑی زرد شال   کمر کی لچک اور ٹھمک کی وہ چال
وہ اُٹھی ہوئی جبین پیشواز کی   وہ مسکی ہوئی چولی انداز کی
وہ منہدی کا عالم وہ توڑے چھڑے   وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے

(ناچ گانا ہوتا ہے)

وہ رقص بتاں اور ستھری الاپ   وہ "گوری" کی تانیں وہ طبلوں کی تھاپ
وہ دل بینا ہاتھ پر دھر کے ہاتھ   اُچھلنا وہ دامن کا ٹھوکر کے ساتھ

(شہزادہ لب بام سے غائب ہوگیا ۔ خواصوں کی پریشانی)

کوئی دیکھ یہ حال رونے لگی   کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی
کوئی رکھ کے زیر زنخداں چھڑی   رہی نرگس آسا کھڑی کی کھڑی
رہی کوئی اُنگلی کو دانتوں سے داب   کسی نے کہا گھر ہوا یہ خراب

(وزیر زادی جوگن کا بھیس بنا کر شہزادے کو ڈھونڈنے نکلتی ہے ۔ جوگن کی تصویر)

زمرد کے مندرے اُکا کان میں   کہ جوں سبزہ گل ہو گلستان میں
زمرد کی سمرن کو ہاتھوں میں ڈال   اور اک بین کاندھے پہ اپنے سنبھال
پہن سیلی اور گیروا اوڑھ کھیس   چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
نہ سدھ بدھ کی لی اور نہ منگل کی لی   نکل شہر سے راہ جنگل کی لی

آصف الدولہ کے عہد میں نوجوان رئیس زادوں کا فیشن ۔

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن   جوانی کی راتیں مرادوں کے دن
جواہر کا تکمہ گلے میں بندھا   ستارہ ہو جوں صبح کا جگمگا
وہ موتی کا کنگن زمرد کی پہنچی   فلک جس کی زیبندہ دستار پہ
اک الماس کی ہاتھ انگشتری   سراسر حنا دست و پا میں لگی

کلام کا زور اور قافیوں کی چستی :۔

دوپٹے کو کرنا کبھی منہ کی اوٹ   کہ پردے میں ہو جائے دل لوٹ پوٹ
کناری کے جوڑے چمکتے ہوئے   وہ پاؤں کے گھنگرو چھنکتے ہوئے
گیا ہو جب اپنا ہی جیوڑا نکل   کہاں کی رباعی کہاں کی غزل

میر حسن نے دو مثنویاں اور لکھیں ۔ رموز العارفین تصوف میں اور گلزار ارم فیض آباد کی تعریف میں ۔ ایک سحر البیان سے پہلے اور دوسری اسکے بعد مگر اس شاہکار کی چھاؤں تک کبھی نہ پہونچ سکے ۔

ایسی غزل کبھی یہ کہ جھلکتا ہے سب کا سر   حسن نے اس زمین کو مسجد بنا دیا

سید انشاء نے دریائے لطافت میں اس مثنوی کے اندازِ بیان پر تعریض کی ہے کہ "بدرِ منیر کی مثنوی نہیں کہی۔ گویا ابتدے کا تیل بیچتے ہیں" لیکن خود اس میدان میں بالکل ناکارہ ثابت ہوئے، متعدد مثنویاں "زنبور" و "پشہ"۔ "فیل" و "مرغ" کی داستانوں میں اور ایک اپنے عاشقی کے احوال میں لکھی، مگر میر حسن کی گرد کو بھی نہ پہونچے۔

ان کے دوست یکرنگ سعادت یار خاں رنگین نے ایک مثنوی ریختی پر لکھی اور عورتوں کی زبان میں میر حسن کے اندازِ بیان کی نقالی کی :-

یہ جو ملنے میں اُس سے شرماتی	وہ اُسے چھیڑ چھیڑ گرماتی،
آگئیں خوب اُس کے جب بس میں	پھر تو دینے لگیں اُسے قسمیں،
اب تجھ سے ہے یہ سوال میرا	کچھ تجھ کو نہیں خیال میرا،
مستی تیری ہے اگر نمودار	تو میری دھڑی بھی ہے دھواں دار
گر نکلے ہے تجھ پہ خلق کا دم،	تو مجھ کو بھی چاہتا ہے عالم،

افسوس ہے کہ فحش کی آمیزش نے مثنوی کو اس قابل نہ رکھا کہ اُس کے طویل اقتباسات پیش کئے جا سکیں اور کوئی مسلسل بیان نقل کیا جا سکے۔

استاد الاساتذہ شیخ غلام محمد ہمدانی مصحفی نے ایک مثنوی بحر المحبت نام میر تقی کی دریائے عشق کے جواب میں لکھی۔

مصحفی کے شاگرد رشید طالب علی خاں عیشی نے ایک مختصر مثنوی "سوز و ساز" لکھی۔ قصہ دلچسپ نہیں لیکن بندش کی صفائی اور تاثیر کلام میں اُستاد سے گوئے سبقت لے گئے۔ چند شعر درج کئے جاتے ہیں :-

سرمایۂ سوز و ساز ہے عشق،	نیرنگیٔ نیاز و ناز ہے عشق،
دل بس کہ ضعیف و ناتواں ہے	تن پر میرے جان بھی گراں ہے
طاقت نہیں جانِ مضمحل میرا	اک آگ سی لگی رہی ہے دل میں
ناساز ہوئی جو زندگانی،	بیمار نے اپنی موت ٹھانی
گر عشق دکھائے اپنی بازی	محمود کیا کرے ایازی

مصحفی کے دوسرے نامور شاگرد میر تقی ہوس نے نظامی کی لیلیٰ مجنوں کا ترجمہ کیا اور ایسی دردناک مثنوی لکھی کہ دریائے عشق اُس کے آگے پانی پانی ہے۔ قصہ دلچسپ، اندازِ بیان دردخیز، بحر عاشقانہ، مثنوی کو قبولیت نصیب ہوئی، زبان اب بہت ترقی کر چکی ہے۔ "منیٹ"۔ "نت" "روندھنا" وغیرہ الفاظ غیر مانوس ہو گئے ہیں لیکن کلام کی تاثیر آج بھی دلوں میں چٹکیاں لیتی ہے۔ ان مثنویوں کے دو چار موتی شاگردِ مصحفی کی اس یادگار پر چڑھانا ہی پڑتے ہیں :-

ابتدائے عشق :-	از بہر تجسس دل، آرام،	جھانک جھانک کبھی دیکھتا در و بام،
	کرتا کبھی دیکھنے کی گھاتیں	کرتا کبھی آپ ہی آپ باتیں،

لیلیٰ غرفہ سے مجنوں کو دیکھتی ہے :-

تہ گرد کی اُس کی تھی بدن پر	تھا بار لباس اُس کے تن پر
وہ آتشِ عشق سے پھنکا تھا	یاں ضبط سے اُس کا دم رُکا تھا
یعنی ہمہ تن دیدہ دست افسوس	کرتا تھا یہ دو دستہ قدمبوس

نواب اعظم الدولہ سرور دہلوی نے سات مثنویاں یوسف زلیخا۔ شیریں فرہاد۔ لیلیٰ مجنوں وغیرہ تصنیف کیں اور وہ "سبعہ سیارہ" کے نام سے سپہرِ دخشاں میں ہیں، مگر اب اُن کا نشان نہیں ملتا۔

۱۲۲۲ھ میں دہلی کے ایک شرف منشی مولچند نے قصۂ ۔۔۔ جیسی کی ایک طویل مثنوی لکھ کر ادب اردو کا دامن جمشید و کیخسرو۔ رستم و افراسیاب

کی کہانیوں سے بھر دیا۔

شعراء کے نقطۂ نگاہ سے اس مثنوی میں بے شمار نقائص تھے۔ بندشیں کمزور۔ قافیے سست۔ محاورے بے محل۔ الفاظ غلط۔ اُن کی بزم میں یہ نظم مقبول نہ ہوئی۔ مگر داستانیں دلچسپ تھیں۔ بیان صاف و سادہ تھا۔ عوام نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور منیزہ کی کہانی گلی گلی بیان ہونے لگی۔

منیزہ ہوں میں دختِ افراسیاب　　　کیا گردشِ آسماں نے خراب

ناگ پنچمی اور سلونو کے میلوں میں یہ شعر اب بھی سننے میں آجاتا ہے:۔

پکڑ کر کمر بند سہراب کا　　　زمیں سے لیا پیلتن نے اُٹھا

اسی عہد کے قریب حکیم مومن خاں دہلوی نے متعدد مثنویاں لکھیں جن میں سے شکایتِ ستم (۱۲۴۱ھ)۔ قصۂ غم (۱۲۳۵ھ) اور قولِ غمیں (۱۲۳۶ھ) نہایت درد انگیز ہیں مگر ادبِ اُردو کی بدنصیبی سے ان کی واقعہ نگاری اور سخن طرازی کی کچھ قدر نہ ہوئی۔ غزلیں غالب کی "واہ واہ" سے اور مثنویاں تیر کی "آہ" سے کم رتبہ سمجھی گئیں۔ اسباب و علل پر مباحثہ فقیر کا شعار نہیں لیکن یہ واقعہ کا اظہار ہے کہ آج سخن سنجوں کی بزم میں چند ہی نقوش اس حقیقت سے آشنا ہوں گے کہ مومن کی مثنویاں درد و تاثیر میں میر و مصحفی کی مسلسل نظموں سے فائق ہیں اور غالب تو اس میدان کے مرد ہی نہ تھے وہ صرف غزلوں کی "شاخ" سے "چوگان" کھیلتے تھے اور اس بازی میں بھی مومن سے اکثر ہارتے تھے!!

(جدائی)

(از قولِ غمیں)

اُس کے کوچے سے نہ اُٹھتا تھا قدم　　　بیٹھے جاتے تھے ہر اک گام پہ ہم

دل میں جب ہوک اُٹھی بیٹھ گیا　　　پاؤں اُٹھا بھی تو جی بیٹھ گیا

آخری ملاقات

کیا نئے ڈھب سے ملاقات ہوئی　　　کہ نہ کچھ بولے نہ کچھ بات ہوئی

ملکے حیرت زدگانِ بیکس　　　وہ بیٹھے ہوئے روتے رہے بس

خوں فشاں لب پہ وہ آہیں باہم　　　حسرت آلودہ نگاہیں باہم،

گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تابِ کلام　　　پر یہ بولی کہ ذرا جی کو تھام

کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو　　　مفت کس واسطے جی کھوتے ہو

اب تم اور دل سے لگا لیجیو جی　　　نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی

ہاں اگر شکر ہو تو ہم کو رہو،　　　رنج و اندوہ ہو جو ہم کو ہو

کہ بری آہ ہماری خو ہے　　　ہم میں اک مہر و وفا کی بو ہے

تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ　　　ہم چلے حسرت و حرماں کے ساتھ

کام دل رنج و بلا کو سونپا،　　　تم کو تو ہم نے خدا کو سونپا

چھیڑ چھاڑ

(از قصۂ غم)

وہ ہاتھ کو دمبدم جھٹکنا　　　وہ تکیے پہ سر کو دے پٹکنا

لہ ایک مختصر مثنوی انبہ کی تعریف میں غالب نے بھی لکھی تھی۔　　　آم کا کون مردِ میداں ہے　٭　ثمر و شاخ گوئے و چوگاں ہے

وہ ہاتھ کو زور سے چھڑاتا وہ ہو کے پتنگ کاٹ کھاتا
ہرجائی کی چٹکیاں وہ لیتی آزردہ وہ ہو گالیاں وہ دیتی
وہ جی سے پتنگ ہو کے لگتا کچھ بس نہ چلا تو رونے لگتا

اسی زمانہ میں لکھنؤ کے ایک ہندو شاعر راحت (یا تاج) تخلص نے نل دمن فیضی کا خلاصہ اُردو نظم میں کیا۔ قصہ کی ندرت سے مثنوی مشہور ہوئی اور آج تک نوجوانوں کی صحبت میں اُس کی قدر باقی ہے۔ زبان صاف اور شاہنامہ منشی سے بہتر ہے۔

یہ مثنوی ۱۲۰۸ھ میں تمام ہوئی۔ "یہ داستان ہے راحت افزا" تاریخ اختتام ہے۔ مصنف کا صحیح نام معلوم نہ ہو سکا۔ کوئی کہتا ہے کہ تاج بیوہ تاج کی تصنیف ہے جو محلہ نوبتہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور کوئی راحت کی طرف منسوب کرتا ہے۔ داستان مشہور ہے مگر داستان گو گمنام ہو گیا۔

میر تقی۔ میر حسن۔ انشاء۔ مصحفی نے لکھنؤ کی مبارک سرزمین پر اپنی مشہور مثنویاں تمام کیں، لیکن اُن کے سینوں میں دلّی کے "جڑے ہوئے دیار" کی یاد تھی۔ وہ اپنی زبان و محاورات کی سند کے لئے "خانم کی بازار" اور "جامع مسجد کی سیڑھیوں" کی طرف اشارہ کرتے تھے۔ لکھنؤ کی زبان اور بیان کا اُس وقت تک کوئی جداگانہ انداز نہ تھا، اس لئے زبان کے اعتبار سے ان بزرگوں کی مثنویاں خواہ لکھنؤ کی خیال کی جائیں یا دلّی کی مگر ان سب میں عموماً اور سحرالبیان میں خصوصاً لکھنؤ کی معاشرت کا اس قدر گہرا نقش ہے کہ کم از کم مثنوی میر حسن کو تو خالص لکھنؤ کی پیداوار سمجھنا چاہئے۔

ناسخ و آتش کے دور میں لکھنؤ نے علم بغاوت بلند کیا۔ نواب وزیر شطرنج کے بادشاہ بنے۔ متروکات سخن کے نئے دفتر اور معائب کلام کے جدید قوانین مرتب ہوئے۔ تازہ محاورات خانہ ساز ٹکسال میں ڈھلنے لگے۔ شعراء نے دلّی کی مرکزی حکومت کا جُوا گردنوں سے اُتار پھینکا۔ صحت زبان صفائی بیان پر مرجح قرار پائی۔ صنعت طرازی اظہار جذبات سے اعلیٰ متصور ہوئی اور نہ باندانی خوش بیانی کا ایک جدید اسکول یہاں قایم ہو گیا۔ اس دور انقلاب کی پہلی مشہور مثنوی شیخ ناسخ کی نظم سراج ہے جو ۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی۔ چھ سات سو بیتوں میں بعض احادیث کا ترجمہ ہے۔ صحت الفاظ میں شک کی گنجایش نہیں لیکن قافیے بے حد سست ہیں۔ "نیک نام" "نیک خو" "خوش بیان" "خوش کلام" وغیرہ وقت عام صفتیں مصرعوں کا وزن پورا کو بے ضرورت استعمال کی گئی ہیں اور ایک شعر بھی اس قابل نہیں ہے کہ اس مضمون میں نقل کیا جائے "معجزہ آلِ نبی" اور "قصہ شاہ روم" جو اسی زمانہ کی بعض غیر مشہور شاعروں کی تصنیفات ہیں وہ جدید زبان کی اس مثنوی سے افضل ہیں۔ اُن میں روانی اور تاثیر ہے جس کا نظم سراج میں نشان نہیں، ناسخ کی مثنوی کلیات میں بحفاظت مقفل ہے۔ لیکن "قصہ شاہ روم" اب بھی بچّوں کی زبان پر ہے۔

شیخ ناسخ کے انتساب سے نظم سراج لکھنؤ اسکول کی پہلی مثنوی تصور کی گئی ورنہ شاعرانہ حیثیت سے اُس کا کوئی درجہ نہیں۔ علاوہ اس کے وہ اس جہت سے بھی اول کہلانے کی مستحق نہیں کہ جو اس نظم کا سنہ تالیف ہے وہی سال اُس بے مثال مثنوی کے اختتام کا ہے جس کا ادب اُردو میں کوئی ثانی نہ ہو سکا۔ پنڈت دیا شنکر نسیم نے گل بکاؤلی کا دلچسپ قصہ جو پہلے سے اُردو نثر میں موجود تھا نظم کیا اور ۱۲۵۳ھ میں یہ بیش بہا مثنوی تمام ہوئی۔

میر حسن نے مناظر کی مصوری اور جذبات کی نقاشی میں کمال دکھایا تھا لیکن داستان اُن کی طبعزاد تھی۔ جس جگہ جیسی ضرورت ہوئی قصہ کو توڑ مروڑ لیا۔

نسیم، دوسرے کی لکھی ہوئی "روداد زبان پاستانی" کے پابند تھے اور اس میں تحریف و ترمیم کی گنجایش نہ تھی۔

میر حسن نے زبان صاف، سادہ اور بے تکلف اختیار کی جو قصہ نگاری کے لئے مناسب و موزوں تھی۔ نسیم نازک خیالی۔ نقش طرازی اور معنی آفرینی کے بغیر شعر کہنا وضعداری کے خلاف سمجھتے تھے اور یہ فکر بھی دامنگیر تھی کہ کسی جگہ اسلوب بیان سحرالبیان سے ٹکر نہ کھائے۔ ان سخت قیود کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نسیم کا سحر و نیرنگ ہے۔

مصوری کے کمالات دیکھئے:۔

اک شب راجہ تھا محفل آرا یاد آئی بکاؤلی دل آرا

پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے | شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
منہ پھیر کے ایک مسکرائی | آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک | ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

راقم الحروف کئی دن غور کرتا رہا کہ مندرجۂ بالا دو شعروں کا جواب اُردو شاعری کے تمام سرمایہ میں کہیں موجود ہے یا نہیں بلکہ فارسی کی گرانقدر مثنویوں میں بھی یہ سینما کی سی چلتی پھرتی تصویریں نظر آتی ہیں یا نہیں، مگر کوئی نظیر یاد نہ آئی۔ ممکن ہے کہ اس کی کوتاہ نظری کا قصور ہو یا فہم کا قصور۔

جذبات کی نغمہ سرائی :۔

مُنہ دھونے جو آنکھ ملتی آئی، | پر آب وہ چشم حوض پائی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے | کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے
گھبرائی کہ ہیں! کدھر گیا گل ؟ | جھنجھلائی کہ کون دے گیا جُل
ہاتھ اُسپہ اگر پڑا نہیں ہے، | ہو ہو کے تو پھول اُڑا نہیں ہے
تھرّائی خواصیں صورتِ بید | اک ایک سے پوچھنے لگی بھید
اینوں میں سے پھول لے گیا کون، | بیگانہ تھا سبزہ کے سوا کون
شبنم کے سوا چرانے والا | اوپر کا تھا کون آنے والا

متبعت طرازی کے ساتھ الفاظ کی سادگی اور قافیوں کی چستی :۔

تو باغِ ارم سے لے گیا گُل، | تو مجھ سی پری کو دے گیا جُل
تجھ کو ترے باپ سے ملایا، | مجھ کو یہ ملا کہ تجھکو پایا

اختصار اس مثنوی کا بے مثال ہے۔ ایک شعر درمیان سے حذف کیجئے تو ساری داستان برہم ہو جائے۔ اشعار کہاں تک نقل کئے جائیں۔ اول سے آخر تک صنایع و بدایع کا دریا موجزن ہے، جب تک اُردو زبان ہندوستان میں زندہ ہے یہ نظم سخن فہموں کے گلے کا ہار رہے گی اور سحرالبیان کے برابر اس کی عزت و توقیر ہوگی۔

گلزارِ نسیم کی مہک نے سخنوروں کی محفل کو طبلۂ عطار بنا دیا۔ لکھنؤ کے گلی کوچے اس خوشبو سے مست ہوگئے اور مثنوی کہنے کا عام شوق پیدا ہو گیا۔ نازک خیالی اور سخن آفرینی کے ساتھ واقعہ نگاری نسیم کا حصہ تھا۔ تقلید کی بیشتر کوششیں ناکام رہیں۔ ملک الشعراء قاضی صادق علی خاں اختر نے ایک مثنوی "سراپا سوز" لکھی۔ نہ بیان میں روانی تھی نہ زبان میں شعلہ فشانی۔ افسانہ بھی دلچسپ نہ تھا، دختِ زرگر کی کہانی بجھ کر رہ گئی۔ آتش کے نامور شاگرد میر وزیر صبا نے ۱۲۶۲ھ میں ایک مثنوی "[illegible]" لکھی۔ اپنے مربّی نواب محسن الدولہ کے سیر و شکار کی حکایت نظم کی صنایع بدایع کے طلسم بنائے۔ محاورات کے دریا بہائے لیکن قبولیت عام کا شکار نہ کر سکے۔

۱۲۹۳ھ میں منشی جگناتھ خوشتر لکھنوی نے رامائن کا ترجمہ کیا :۔

مہروشِ غیب نے فرمایا سُن کر | ریاضِ خیر ہے تاریخ خوشتر

[illegible] دلچسپ اور نتیجہ خیز تھیں۔ قافیے بھی چست تھے۔ مگر تشبیہات و استعارات کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نہ ہوئی اور سخنوروں [illegible] نظم کی [illegible] قدر نہ کی۔

[illegible] السلاطین واجد علی شاہ اختر نے متعدد مثنویاں کہیں۔ شاہ ذیجاہ نے محاورات کے دریا بہائے، خدام بارگاہ نے ہر قطرہ سے تحسین و آفریں کے [illegible] ہم [illegible] سخن سنجوں کی بزم میں اس قصیدہ پردازی کی کچھ قیمت نہ ہوئی۔ دریائے عشق کا قصہ دلچسپ تھا، الف خاں حباب نے ڈرامہ بنا کر شوقین نوجوانوں [illegible] کا شہرہ رکھا مگر مثنوی کے اُچھالنے کا حباب میں دم نہ تھا، وہ بدستور ڈوبی رہی۔ تاہم زبان صاف و سلیس ہے۔ بیان میں درد ہے

"ملک الکلام" نہ سہی "کلام الملوک" ضرور ہے۔

آغا حسن نظم لکھنوی نے ایک مثنوی لذتِ عشق نام سحر البیان کے جواب میں لکھی۔ وہی بحر ہے مگر روانی زیادہ ہے۔ اُسی طرز کا قصہ ہے، بلکہ بے حیائی میں دس بیس قدم آگے ہے۔ مصحفی کی بحر المحبت کو جو نسبت دریائے عشق سے تھی وہ بھی اس مثنوی کو سحر البیان سے نصیب نہ ہوئی۔ میر حسن کی جوگن بصیرت افروز ہو چکی ہے۔ نظم کا "فقیر" دیکھئے:-

رنگا گیرو اپنا سارا لباس	مہیا کیا فقر کا سب اساس
وہ بیراگی اک بانس کی پیچدار	کہیں شکل آہو کہیں شکل مار
وہ تسمہ وہ کفنی وہ تہمت لنگوٹ	تکلف کی جس میں لگی سبز گوٹ
سمندر کا لیس اک منگا نارجیل	بنائی وہ کشکول اک بے عدیل

نظم کے وقت تک زبان بہت ترقی کر چکی تھی۔ لیکن "پہنچے" بے تکلف استعمال کرتے ہیں اور تعقید کو بھی عیب نہیں سمجھتے۔

نواب بادشاہ محل عالم نے بھی ایک مثنوی لکھی۔ بیگماتی زبان میں مجھوں اور جوگیوں کی اصطلاحیں اور شادی بیاہ کی رسمیں نظم کیں۔ علم نجوم و موسیقی سے واقفیت کا ثبوت پیش کیا۔ قصہ سحر البیان کے طرز کا تھا مگر دلچسپی میں اُس سے کم۔ شائستگی و متانت جو صنف لطیف کی تصنیف میں ہونا ہی چاہئے وہ موجود تھی مگر درد و تاثیر کا نشان نہ تھا۔ مثنوی کی قدر نہ ہوئی۔ بیگم صاحبہ نے خاتمۂ کتاب پر دعا مانگی تھی وہ بھی قبول نہ ہوئی۔ روشنائی بھی خشک نہ ہوئی تھی کہ سلطنت چھن گئی اور راج لٹ گیا۔

البتہ آفتاب الدولہ قلق نے ایک طرح مثنوی طلسمِ الفت نام لکھ کر لکھنؤ کے انداز واقعہ نگاری کی آبرو رکھی۔ جس طرح شاعروں کی [illegible] کی درازی پائے معشوق کے لئے گاہ گاہ [illegible] ہو جاتی ہے ویسے ہی اس نظم کی برجستگی کو اُس کی فضول طوالت سے نقصان پہونچا۔ اگر نسیم کی طرح وہ بھی [illegible] کا قانون جاری کرتے یا [illegible] کی طرح کلیات کا عطر نکالتے تو شاید گلزارِ نسیم پر خزاں آ جاتی۔ مگر خیالات کی بے اندازہ وسعت مضامین کے بے انداز پھیلاؤ نے قافیہ سست کر دئے۔ [illegible] بے بہرہ وغیرہ بھرتی کے الفاظ نے آورد و تصنع کی حد کر دی اور بعض جگہ [illegible] و مقتضائے حال کے خلاف ہو گئی۔

[illegible] عریاں نگاری کی رسم تیبیج [illegible] میر حسن، مومن اور نسیم نے ڈالی تھی، لیکن انھوں نے سارا لوک [illegible] نظم کر دیا اور سنجیدہ صحبتوں میں اس مثنوی کے نام پر ثقات کی [illegible] چیں بہ جبیں ہو گئیں۔

بایں ہمہ پر لطف بیان۔ بیگمات کی ستھری زبان۔ محلات شاہی کے نادر محاورے۔ رنگیلے جانعالم کے عہد کی معاشرت۔ عشق آباد لکھنؤ کے رسم و رواج۔ قصہ دلچسپ۔ اشعار [illegible]۔ آبدار مضامین۔ مثنوی کو مقبولیت عام کا خلعت ملا اور شاعر کی آرزو پوری ہوئی کہ

[illegible]	ایک ایک سخن کے دھیان میں آئے

طلسمِ الفت ابھی تمام نہ ہوئی تھی کہ لکھنؤ نواب مرزا شوق کے زمزموں سے گونجنے لگا اور حسن و عشق، عیش و عشرت کے متوالے نغمہائے شوق سے پرجوش ہو گئے۔ فریبِ عشق نے رنگین مزاج نوجوانوں کی آتشِ شوق پر تیل چھڑکا۔ بہارِ عشق نے دامانِ محبت کے داغ چھینٹے اور زہرِ عشق کی دردناک موسیقی نے سارے شہر کو دیوانہ بنا دیا۔ بندش کی صفائی۔ زبان کی سادگی۔ بول چال کی بے ساختگی، محاورات کی برجستگی نے عوام کے قلوب کو مسخر کیا۔ واقعہ نگاری اور نقش طرازی کے کمال نے خواص کی [illegible] اور ان مثنویوں کو وہی مقبولیت عام نصیب ہوئی کہ اگلی مثنویوں کے چراغ ٹمٹمانے لگے اور میر حسن کی سحر البیان فراموش ہو گئی۔ ناصحوں نے ان نظموں کو "عطرِ مستانہ" کو پستی اخلاق سے تعبیر کیا۔ سرکار نے بھی [illegible] ممنوع الاشاعت رکھا۔ بزرگوں کی سنجیدہ صحبتوں میں ان کا تذکرہ اخلاقی جرم قرار دیا۔ لیکن شمع کی روشنی دامن سے اور چاند کا نور چھپ نہیں بہارِ عشق اور زہرِ عشق کو دربار میں جگہ ملی اور نکتہ چیں منہ دیکھتے رہ گئے۔

واجد علی شاہ کے دور میں لکھنؤ کی نائکوں کی زبان [illegible]۔

فریبِ عشق

ارے لوہیں کہوں سبب کیا ہے   ارے تو ہی نواب مرزا ہے
بے وفائی میں دل جلانے میں   تو تو مشہور ہے زمانے میں
دور بھی ہو نگوڑے سودائی   مو ہرد ئی چھچا ہرجائی
ساتھ لے دیکے اپنے یاروں کو   مینڈکی بھی چلی مداروں کو

معشوق کا سراپا میر تقی، میر حسن اور دوسرے مثنوی نگاروں نے بھی بیان کیا تھا۔ لیکن بہارِ عشق کی حسینہ کی شان ہی نرالی ہے۔

رُخ پہ وہ بکھرے بکھرے زلف کے بال   رگِ گل سے وہ ہونٹ پان سے لال
قد میں آثار سب قیامت کے   گوری گردن میں طوق منت کے
رخ پہ گرمی سے وہ عرق کم کم   جس طرح گل پہ قطرۂ شبنم
عکس رخ موتیوں کے دانوں میں   بجلیاں چھوٹی چھوٹی کانوں میں
آڑی ہیکل گلے میں ڈالے ہوئے   پیاری پیاری کچیں نکالے ہوئے
رگِ گل میں کمر لچکتی ہوئی   چوٹی ایڑی تلک لٹکتی ہوئی
پائنچے ناز سے جو اُس نے اٹھائے   میں پکارا خدا کمر کو بچائے

جس طرح سحر البیان کی "عیش بائی" نقاشی کا بہترین نمونہ ہے ویسے ہی بہارِ عشق کی "خادمہ" مصوری کا کمال ہے:۔

اتنے میں نکلی گھر سے ایک عورت   سانولا رنگ چلبلی صورت
لال نیفہ ازار بند بڑا   گچھا اک کنجیوں کا اُس میں پڑا
کھیلتی ہنستی کھلکھلاتی ہوئی   آنکھ ایک ایک سے ملاتی ہوئی
اپنے سایہ سے بھی بھڑکتی ہے   بوٹی بوٹی پھڑکتی ہے
چوٹی لپٹی ہے باسی ہاروں سے   لڑ رہی ہے جگت کہاروں سے

تصویر کشی کا ایک اور نمونہ ملاحظہ ہو:۔

منہ دوپٹے سے ڈھانپتی اُتری   خوف کے مارے کانپتی اُتری
نیچی نظروں سے دیکھ بھال لیا   سر پہ آنچل اُلٹ کے ڈال لیا

زہرِ عشق کا دریں عبرت نظمِ اُردو کا گوہرِ شب چراغ ہے:۔

اقربا میرے ہو گئے آگاہ   تم سے ملنے کی اب نہیں کوئی راہ
مشورے ہو رہے ہیں آپس میں   بھیجتے ہیں مجھے بنارس میں
وہ چھٹے ہم سے جس کو پیار کریں   جبر کیونکر یہ اختیار کریں
گو ٹھکانے نہیں ہیں ہوش و حواس   پر یہ کہنے کو آئی ہوں ترے پاس
جائے عبرت سرائے فانی ہے   موردِ مرگِ نوجوانی ہے
موت سے کس کو رستگاری ہے   آج وہ کل ہماری باری ہے
ہم بھی گر جان دے دیں کھا کے سم   تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

دل کو ہجولیوں میں بہلانا، یا مری قبر پر چلے آنا
جا کے رہنا نہ اس مکان سے دور ہم جو مر جائیں تیری جان سے دور
میرے مرنے کی جب خبر پانا یوں نہ دوڑے ہوئے چلے آنا
میری میّت پہ دھیان رکھیے گا، بند اپنی زبان رکھیے گا
اشک آنکھوں سے مت بہائیے گا ساتھ غیروں کی طرح جائیے گا
آپ کاندھا نہ دیجیے گا سبھے، سب میں رسوا نہ کیجئے گا مجھے،
آ کے رو لینا میری قبر کے پاس تا نکل جائے تیرے دل کی بھڑاس
آنسو چپکے سے دو بہا لینا قبر میری گلے لگا لینا
پھر ملاقات دیکھیں ہو کہ نہ ہو آج دل کھول کر گلے مل لو
حشر تک پھر یہ ہوگی بات کہاں ہم کہاں، تم کہاں، یہ رات کہاں
ہم تو اُٹھتے ہیں اس مکان سے کل اب تو جاتے ہیں اس مکان سے کل
یاد اپنی تمھیں دلاتے جائیں پان کل کے لئے لگاتے جائیں
ہو چکا آج جو کہ تھا ہونا کل بسائیں گے قبر کا کونا
چین دل کو نہ آئے گا تجھ بن اب کے بچھڑے ملیں گے حشر کے دن

نواب مرزا شوق کے داماد حکیم آغا حسن ازل نے ایک مثنوی سحر عشق نام زہر عشق کے طرز پر لکھی، مگر سورج کو چراغ دکھانا بیکار تھا، ایک شعر بھی زبان زدِ خلائق نہ ہوا اور مثنوی نایاب ہوگئی۔

غدر کے بعد مسلسل نظموں کی طرف ملک کی توجہ بہت زیادہ ہوگئی اور بے شمار مثنویاں تصنیف کی گئیں۔ معزول شاہِ اودھ نے مٹیا برج کے مطبع سلطانی سے کئی مثنویاں شایع کیں، مگر اُن میں شعریت بہت کم تھی۔

سید عبدالرزاق کلامی ساکن رائے بریلی نے فتوح الشام واقدی کا اور منشی طوطا رام شایاں نے مہابھارت کا ترجمہ شایع کیا مگر شاعری مثنویوں سے عنقا تھی۔ اس عہد کے اساتذہ میں سے امیر و داغ، محسن و منیر، تسلیم و شوق نے اس صنفِ کلام پر طبع آزمائی کی۔

امیر کی مثنویاں نورِ تجلی اور ابرِ کرم وغیرہ اخلاق و موعظت میں تھیں۔ صنمخانۂ عشق اور مراۃ الغیب سے کچھ نسبت نہ رکھتی تھیں، چند روز میں فراموش ہوگئیں۔

؏ یاد رہنے کے قابل ہو تو کیا یاد رہے

داغ اور آفتابِ داغ سے وہی نسبت تھی جو کریا کو بوستاں سے ہے، نہ قصہ میں دلچسپی تھی نہ بیان میں اثر، تاہم امیر کی مثنویوں سے بہت زیادہ عمر پائی۔

مدّاحِ رسولِ عربی حضرتِ محسن کاکوروی نے تین مثنویاں صبح تجلی، چراغ کعبہ اور شفاعتِ نجات نعت میں لکھی اور اس خشک مضمون کو ابرِ گہربار بنا دیا۔ مرزا بیدل سے بہتر معنی آفرینی ہے اور غنیمت سے برتر نقش طرازی۔ لیکن ان مثنویوں کی بلاغت پر تنقید اس مختصر تبصرہ میں ویسی ہی بے محل ہے جیسے امانت و سحر کے واسوختوں سے مرزا دبیر کے مرثیوں کا موازنہ!! ایک ناتمام ساقی نامہ کلیات محسن میں ہے۔ جس کا رنگ ان کے سب کلام سے جُدا ہے۔

شیخ ناسخ کے شاگرد رشید سید اسمٰعیل حسین منیر نے "مثنوی حجاب زنان" لکھی۔ نصیر الدین حیدر کے عہد کا ایک اخلاقی قصہ لڑکیوں کو تعلیم کا شوق دلانے کے لئے نظم کیا۔ شاعرانہ حیثیت سے اُس کا درجہ معمولی ہے۔

ہجر کی مصیبت :-

جب سے دولھا جدا ہوا اُس کا
جینے سے دل خفا ہوا اُس کا

کوئی کھانا اُسے نہ بھاتا تھا
بات کرنا بھی خوش نہ آتا تھا

مستی مہندی بھی ترک کی اُس نے
کنگھی چوٹی بھی چھوڑ دی اُس نے

ہنس کے بولے کسی سے کیا ممکن
نہ بدلتی تھی کپڑے دس دس دن

رنگ چہرے کا زرد آنکھیں لال
میلے کپڑے چکٹے سر کے بال

مثنوی میں زبان کی سادگی اور متانت بیان کے ساتھ درد و تاثیر بھی ہے، آخر کے دو چار شعر جو میلے ٹھیلوں میں جانے والی عورتوں کی مذمت میں لکھے ہیں حذف کر دئے جائیں تو یہ نظم اس قابل ہے کہ لڑکیوں کے درس میں مقرر کی جائے اور زمانۂ حال کی روشن خیال خواتین اس نصیحت نامہ سے فایدہ اُٹھائیں -

منشی امیر اللہ تسلیم نے پہلی مثنوی واجد علی شاہی دور میں لکھی تھی - سلطان محمود غزنوی نے عہد جہانداری کا ایک فرسودہ قصہ نظم کیا تھا اور اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا تھا - افسانہ پہلے سے مشہور تھا، اندازِ بیان میں ندرت نہ تھی، عیش و عشرت کے بندوں نے ناوکِ تسلیم کی کچھ قدر نہ کی دوسری مثنوی شامِ غریباں نام ۱۲۶۹ھ میں تصنیف کی اور ادبِ اُردو کے دامن میں بلاغت کے موتی ٹانکے، قصہ دلچسپ نہ تھا بیان میں شوخی نہ تھی - کلام کی پختگی کی داد نہ ملی -

تیسری مثنوی صبحِ خنداں، نوعمری میں دیکھی تھی، اب تلاش سے نہیں ملتی اور اس کا کوئی شعر اس وقت یاد نہیں آتا، شامِ غریباں سے بہتر نہ تھی -

سید مظفر علی خاں اسیر کے نامور شاگرد منشی احمد علی شوق نے ۱۳۰۰ھ میں اس دور کی بہترین عاشقانہ مثنوی لکھی، میر حسن کی مصوری، نسیم کی نازک خیالی، نواب مرزا شوق کی خوش بیانی کو دلیلِ راہ بنا کر خیالات و محاورات کا طلسم بنایا، قصہ طلسمِ اُلفت، سحر البیان اور دریائے تعشق کا عطر مجموعہ تھا - دلچسپی میں اُس سے کم مگر تہذیب و سنجیدگی میں زیادہ - نئی نئی تشبیہیں ایجاد کیں، محاورے خوش آیند اسلوب سے باندھے، بول چال کی صفائی اور بندش کی خوبی نے نظم میں چار چاند لگا دئے، گلزارِ نسیم کی بحر بھی اور اُسی کی سخن طرازی کی تقلید، اختصار کی کوشش کی مگر یہ سعی لاحاصل ثابت ہوئی، آورد و تصنع کا پردہ بُری طرح فاش ہوا اور بعض جگہ بے ضرورت طول ہو گیا، بے جان اشیا میں جان ڈالنا اور اُن سے ہمکلام ہونا نسیم کا نیرنگ تھا - لیکن جو خیال حد سے بڑھا وہ مسا ہوا یہاں طوالت نے اس شعبدہ پردازی کی قلعی کھول دی، مثنوی درد سے خالی تھی - لبوں پر "واہ واہ" آئی مگر دل سے "آہ" نکلی - پہلے تشبیہات کی بہار دیکھئے جو تمام دُنیا میں شعر کی روحِ رواں سمجھی جاتی ہے۔

(سراپا)

کیا رنگ سو کہوں شگفتگی کا
اک پھول کھلا تھا چاندنی کا

گیسو تھے کہ دام تھے بلا کے
ابرو تھے کہ تیغے قضا کے

بھنو تھے شراب پینے والے
مستی میں اُلٹ دئے پیالے

گالوں پہ جو چھائی ہے اُداسی
وہ پھول تو ہیں مگر ہیں باسی

اب نازک خیالی دیکھئے جو ایشیائی شاعری کی جان ہے :-

سائے سے بدن کے دھوپ پھیلی
رُخ صاف تھا آسی تھی میلی

جو نخل تھا چپ کھڑا تھا ڈر سے
سایہ غش میں پڑا تھا ڈر سے

یہ نیل اور یہ بدن کی زردی
مینا سونے پہ لاجوردی

(محاورات اور بول چال)

تصویر کو دیکھ زر خریدا
سودا لیا دردِ سر خریدا

تصویر کی کون ایسی ہستی — اللہ تم اور بت پرستی
چلتی آندھی کو ٹوکنا کیسا — بہتے پانی کا روکنا کیسا
کیسی ہے، خطا معاف، صورت — دھویا کپڑا کہ صاف رنگت
چھائی تھی اُداسی سی صحن پر — جھاڑو سی پھری تمام گھر پر

سوال جواب :-

پوچھا کہ "یہاں میں آیا کس طرح؟" — بولی کہ "قرار دل میں جس طرح"
پوچھا "یہ ستم کیا ہے کس نے؟" — بولی "تمھیں دل دیا ہے کس نے"
پوچھا "تشکر؟" کہا کہ "ہاں تھا" — پوچھا کہ "ملیگا؟" کہا "نا"
بولا "یہ غضب!" تو بولی "خاموش" — بولا کہ "پھر اب!" تو کھولی آغوش
بولا کہ "نہیں" تو بولی "بیکار" — بولا کہ "رہائی؟" بولی "دشوار"

مصوری :- ہونٹوں پہ تھی اف جگر پہ تھا ہاتھ — تصویر پہ دل نگاہ کے ساتھ
صدمہ تھا، ملال تھا، قلق تھا — آنکھیں نیچی تھیں رنگ فق تھا
ہونٹوں پہ تھے دانت سر پہ تھے ہاتھ — سر سے جو ہٹے جگر پہ تھے ہاتھ
کانپا، سہما، ہٹا، ڈرا وہ — پھرنے کے لئے مُڑا ذرا وہ

اختصار کی کوشش :-

لعل و زر و سیم سب منگایا — بانٹا، بخشا، دیا، لٹایا
خسرو شبیہہ و نامہ دینا — کہنا - سننا - جواب لینا
آنکھیں جو کھلیں نصیب سویا — کانپا - سہما - غریب رویا

واقعہ نگاری :-

گردوں نے بلائے شب جو ٹالی — چونکی طوطا پڑھانے والی
طوطا نہ ملا تو ہوگئی بھور — سمجھی وہ کہ لے اُڑا کوئی چور
طوطا بھی گیا قفس بھی ٹوٹا — دل بھی دستِ ہوس بھی ٹوٹا
کالی آنکھیں لہو نے کیں لال — انگارے ہوئے وہ پھول سے گال
چہرہ کندن سا تمتمایا — الماس سے لعل کو دبایا

ترانۂ شوق کے بعد لکھنؤ اسکول کے طرز میں صرف ایک مثنوی اور لکھی گئی مگر افسوس کہ وہ ناتمام رہی - سید ولایت علی فردوس نے فسانۂ عجائب کا قصہ نظم کرنا شروع کیا تھا، اگر وہ اتمام کو پہونچتا اور شاعر کو نظرِ ثانی کا وقت ملتا تو ادب اُردو میں ایک گرانقدر اضافہ ہوتا - اندازِ بیان دکھانے کو چند اشعار نقل کئے جاتے ہیں :-

(۱) ماہِ طلعت نے طوطے سے پوچھا کہ اُس کی سی خوبصورت شکل — "گزری ہے کہیں تری نظر سے"
طوطے کی ذات بے مروت — بولا بگڑی بنا کے صورت
خوبی کیسا اپنی پوچھتی ہو — جیسا کہتی ہو ایسی ہی ہو

یہ جواب صاف سن کر ماہِ طلعت بہت چنچی - طوطے کو گالیاں دے رہی تھی کہ شاہزادہ محل میں آ گیا - دیکھا کہ بیگم طوطے سے [illegible]

ہے۔ اُس وقت کی تصویر ہے :۔

سر گرم جلال ہو رہی تھی — فیروزے پہ لال ہو رہی تھی

(۲) ملکہ مہر نگار، شہزادۂ مہمان کو اپنے پاس روکنا چاہتی ہے اور بہت گفتگو کے بعد اپنا حالِ زار بیان کرتی ہے :۔

ہنسنا تو گیا خوشی کے ہمراہ — رونا ہے بس اب یہی کہ ہر گاہ
یونہیں اگر اشکِ غم بہیں گے — دیکھیں گے جو لوگ کیا کہیں گے
ہنس ہنس کے مجھے رُلا ئیں گے اور — بگڑوں گی جو میں بنائیں گے اور
کب تک نہ یہ حال ہاں سنیں گے — پائیں گے خبر تو سر دھنیں گے

شاعر کی لااُبالی طبیعت یا زمانہ کی ناقدری سے مثنوی ناتمام رہی مگر اسی عہد میں مغربی تعلیم اور فرنگی تہذیب کے اثر سے چمنستانِ ادب کا رنگ بھی یکایک بدل گیا۔

اسلوب بیان کے "داخلی" اور "خارجی" پہلو دیکھے جانے لگے "نفسیات" کی دھوم مچی۔ شعر کا موضوع بجائے تفریحِ طبع و تحریکِ جذبات کے فلسفہ و اخلاق کی تعلیم سمجھا گیا۔ نازک خیالی، معنی آفرینی، سخن طرازی، بلند پروازی کا لغویات و ہزلیات میں شمار ہوا۔ پہلے خیال آفرینی اور خلاق معانی ہونا شاعر کا کمال تھا۔ کیفیات اور تاثرات اشارات و کنایات میں ادا کرنا شعر کا حسن تھا۔ تسلسل بیان مصوری اور کردار نگاری مثنوی کی خصوصیت تھی۔ اب اداشناسانِ فرنگ نے فتویٰ دیا کہ "مثنوی کے لئے سادگی لازمی ہے اور وہ تشبیہات، تمثیلات اور استعارات کا بار نہیں سنبھال سکتی" یہ بالکل بجا اور درست ہے۔ اسی وجہ سے یوسف زلیخا جامی دب گئی۔ سکندر نامہ نظامی کی صناعی مٹی میں مل گئی۔ نلدمن فیضی اور سب سے بڑھ کر مثنوی غنیمت بے نشان ہو گئی۔ گلزارِ نسیم اور طلسم الفت خس و خاشاک کے انبار میں ہیں۔ صرف میر حسن کی خواب و خیال، تاریخ تصنیف سے اس وقت تک ہر لحظہ اور ہر ساعت عاشق مزاجوں کی گردن میں حائل رہی اور یہ خوبصورت شعر زبانِ زدِ خلایق ہے :۔

دانت جب مجھ کو یاد آتے ہیں — دل کلیجا سبھی چباتے ہیں !!!

اس طرزِ جدید میں خواجہ الطاف حسین حالی۔ منشی جوالا پرشاد برق۔ مرزا محمد ہادی رسوا۔ سرور جہاں آبادی وغیرہ نے چھوٹی چھوٹی مثنویاں لکھیں۔

دلّی کی مثنویاں

(ڈاکٹر گیان چند)

مثنوی کے باب میں دبستانِ دلّی اور دبستانِ اودھ کی تفریق اتنی واضح نہیں جتنی غزلوں میں ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مثنوی کے ارتقاء کی دو منزلیں ہیں۔ پہلی منزل میں مثنوی کا مایۂ فخر سادگی، خلوص اور شدتِ جذبات ہے، دوسری منزل میں مثنوی مرصع، مطلاّ اور مصنوعی ہوگئی۔ پہلا دور دبستانِ دلّی سے وابستہ ہے اور دوسرا دور دبستانِ اودھ سے لیکن دوسرے دور میں دلّی میں جو مثنویاں لکھی گئیں وہ بھی اپنے عام رنگ کے اعتبار سے لکھنؤ اسکول سے مختلف نہیں۔ استثنیات ہر دور میں ہوتے آئے ہیں۔ میر حسن اور مصحفی تک مثنویوں میں دبستانِ دلّی کی خصوصیات برقرار رہیں، شعرائے دلّی کے لکھنؤ ہجرت کر جانے پر مثنوی میں دلّی کے خصائص دھندلے اور مدھم پڑ گئے۔ یعنی مثنوی کا جہاں تک تعلق ہے دلّی اور لکھنؤ اسکول کے درمیان اقلیدس کا خطِ فاصل نہیں کھینچا جا سکتا۔

ذیل میں دلّی سے متعلق مثنویوں کا سرسری تاریخی جایزہ لیا جائے گا۔ جگہ محدود ہونے کے باعث ان پر تنقیدی نظر نہ ڈالی جا سکے گی۔

دلّی میں مثنوی نگاری کی ابتدا کا شرف بدنام شاعر جعفر زٹلی کو ہے۔ اس کا زمانہ ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۸ء تا ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء ہے۔ دلّی اس کا مولد نہیں، لیکن بیشتر دلّی میں مقیم رہا۔ اس کے کلیات میں کئی اردو مثنویاں ہیں جن میں ظفر نامہ، اورنگ زیب اور طوطی نامہ قابلِ ذکر ہیں۔ پہلی مثنوی میں اورنگ زیب کی مہم دکن کا بیان ہے اور آخر الذکر میں روح کو طوطی مان کر جسم کے فانی ہونے پر متوجہ کیا ہے۔ ان کا اکثر کلام فحش ہے۔ لسانی حیثیت سے یہ فارسی اور اردو کو بڑی زٹلیت سے سمو دیتے ہیں لیکن ان کے جو اشعار خالص اردو میں ہیں ان کی صفائیٔ زبان دیکھ کر حیرت ہوتی ہے:۔

بڑی ہے دور منزل وقت تھوڑا ⁂ نہ توشہ راہ کا اور لنگ گھوڑا (طوطی نامہ)

نواب صدر الدین فائز کے دیوان (مرتبہ ۱۱۲۷ھ/۱۷۱۵ء) میں بھی بہت سی مختصر مثنویاں ہیں جن میں سے ان کی آزاد منشی اور حسن پرستی ظاہر ہوتی ہے۔ جعفر علی خاں زکی نے محمد شاہ کی فرمایش پر حقہ سے متعلق مثنوی کے دو شعر کہے، شاہ حاتم نے یہ مثنوی مکمل کی۔ زکی نے ایک لڑکے راجہ رام پر عاشق ہوکر اپنے عشق کی شرح میں ایک مثنوی لکھی۔ مثنوی ناپید ہے لیکن اس کے ۵۲ شعر گلزارِ ابراہیم قلمی میں محفوظ ہیں۔ اسی مثنوی کے اقتباس کو تذکرہ گلشنِ گفتار میں غلطی سے حاتم کے ساتھ منسوب کر دیا ہے۔ فضائل علی خاں نے بھی اسی زمانہ میں اپنے عشق کی داستان نظم کی۔ غالباً ان کا تخلص بے قید ہے۔ ان کی مثنوی میں تقریباً پانسو اشعار تھے۔ تذکرہ میر حسن، گلزارِ ابراہیم قلمی اور تذکرۂ مسرت افزا مصنفۂ ابوالحسن میں اس مثنوی کے ۷۰ اشعار موجود ہیں۔ اس مثنوی کی اہمیت اس لئے ہے کہ اسے مثنوی میر حسن کا راہ نما کہا جاتا ہے۔ اس میں چند اشعار ایسے بھی ہیں جو یقیناً میر حسن کے ایک بیان کا نقشِ اول ہیں۔

شاہ حاتم کے دیوان زادے میں پانچ مثنویاں ہیں۔ ۱۔ مثنوی سراپا۔ ۲۔ ساقی نامہ۔ ۳۔ وصفِ قہوہ۔ ۴۔ وصفِ تماکو و حقہ۔ ۵۔ مثنوی بہاریہ مسمی بہ بزمِ عشرت۔ آخری مثنوی میں ۲۵۸ اشعار ہیں۔ اس کا جوشِ نشاط، بہاریہ فضا اور سرمستی بڑی خوش آیند ہیں۔ آبرو کی مثنوی موعظتِ آرایشِ معشوق میں لڑکوں کو بننے سنورنے اور محبوبیت کی تعلیم دی ہے۔ اس دور کا مذاق اس موضوع کا متحمل تھا۔ اس مثنوی کا کوئی عنوان نہیں۔ موضوع کی مناسبت سے اسے مختلف ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ مرزا مظہر کے شاگرد محمد فقیہ دردمند نے ایک ساقی نامہ لکھا۔ میر نے اس کا

ذکر کیا ہے اس لئے ۱۱۶۵ھ سے قبل کی تصنیف ہے۔

دلی میں اب تک مثنوی کا بچپن تھا۔ سودا۔ میر۔ اثر اور حسن کے ہاتھوں یہ صنف پروان چڑھی۔ سودا نے ۱۲ مثنویاں لکھیں ان میں وہ الحاقی مثنویاں شامل نہیں جو غلطی سے ان کے کلیات میں شامل ہوگئی ہیں۔ ان کی پانچ ہجو یہ مثنویاں نہایت دلچسپ ہیں۔ ۱۔ ہجو فیلِ راجہ مہت سنگھ ۲۔ ہجو شیدی فولاد خاں کوتوال۔ ۳۔ ہجوِ امیرِ بخیل۔ ۴۔ ہجو امیر ضاحک۔ ۵۔ ہجوِ حکیم غوث۔ ان میں سے پہلی دو میں محض اشخاص کی ہجو نہیں بلکہ اس دور کی معاشی بدحالی اور انتظامی افراتفری کا عکس بھی ملتا ہے۔ یہ پانچوں مثنویاں ظرافت کا زعفران زار ہیں۔ سودا نے محض ایک عشقیہ مثنوی قصۂ پسرِ شیشہ گرد زرپسر لکھی۔ اس میں پورے پانسو شعر ہیں۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے عاشق اور معشوق دونوں مرد ہیں۔ اس بدعت کے باوجود مثنوی میں شدتِ جذبات موجود ہے۔

میر سوز نے ایک مختصر مثنوی لکھی۔ اس میں اول دلِ عشق پیشہ سے خطاب کیا ہے آخر میں عشقِ حقیقی کی ترغیب دیتے ہیں۔ اس غیر مطبوعہ مثنوی میں ۱۲۷ اشعار ہیں۔ اس مثنوی کا حسن سادہ۔ لطیف اور میٹھی زبان میں ہے۔

میر کے قدیم کلیات میں ۳۲ مثنویاں تھیں۔ عبدالباری آسی نے دو نئی مثنویاں شامل کر کے ان کی تعداد ۳۴ تک پہونچادی۔ ان میں سے "ہجو شخصے ہیچ مداں کہ دعوئے ہمہ دانی داشت"، دیوانِ میر کے قدیم ترین نسخہ مملوکۂ ادارۂ ادبیاتِ اردو حیدر آباد میں بھی اور رام پور کے دو مخطوطوں میں بھی۔ اس کا دوسرا نام 'دم الفضول' ہے۔ آسی کی دوسری دریافت مثنوی جنگ نامہ ہے۔ یہ بھی کئی نسخوں میں ملتی ہے۔ جنگ نامہ کے خاتمہ میں ایک غزل ہے جو آسی کے نسخے میں نہ تھی اسی لئے مطبوعہ کلیات میں موجود نہیں۔ رام پور کے نسخۂ کلیاتِ میر میں یہ غزل موجود ہے۔ مجھے میر کی مزید تین نئی مثنویاں ملیں۔

(۱) مثنوی جوان و عروس۔ ۱۷۴ اشعار۔ انجمن ترقی اردو علی گڑھ کے کتب خانے میں ہے۔ نگار جولائی ۱۹۵۶ء میں شایع ہوئی۔ اس کا قصہ میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں سے مشابہ ہے۔ (۲) دربیانِ کدخدائی بشن سنگھ پسر خوردِ راجہ ناگرمل۔ حیدر آباد کے مذکورۂ بالا نسخہ میں ہے اس میں ۷۶ اشعار ہیں۔ جو میر کو قنوطی شاعر سمجھتے ہیں وہ اس نشاطیہ نظم کی سیر کریں۔ لکھنؤ پہونچ کر میر نے ۳۱ اشعار اس مثنوی سے لئے اور تقریباً چالیس نئے اشعار شامل کر کے مثنوی دربیانِ کدخدائی آصف الدولہ بہادر کے نام سے پیش کر دی۔ یہ مثنوی نگار دسمبر ۱۹۵۶ء میں شایع ہوئی —

(۳) مور نامہ۔ رام پور میں کلیاتِ میر کے ایک مخطوطے میں ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ پنجم میں شامل ہے اور کلیات کی آخری نظم ہے اس لئے دورِ آخر کی پیداوار ہے۔ اس میں ۳۴۳ اشعار ہیں۔ اس میں ایک طاؤس اور ایک رانی کے معاشقے کی غیر فطری کہانی ہے یہ مثنوی دسمبر ۱۹۵۶ء کے رسالۂ اردوئے معلیٰ میں شایع ہوئی۔

اس طرح میر کی مثنویوں کی تعداد ۳۷ ہو جاتی ہے۔ میر کے کلیات و دیوان کے مختلف مخطوطوں کی مدد سے میں ان کی مثنویوں کی دیوان وار ترتیب کر سکا ہوں۔ دیوان اول و دوم کی مثنویاں دلی کی تصنیف ہیں۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں دیوان کی مثنویاں لکھنؤ کی تخلیق ہیں۔ آخر الذکر یہ ہیں:۔ شکار نامۂ اول۔ شکار نامۂ دوم۔ کدخدائیِ آصف الدولہ۔ دربیان مرغبازاں۔ خدمتِ دنیا۔ دربیانِ ہولی۔ دربیانِ بز۔ مثنوی عشقیہ جنگ نامہ۔ جشنِ ہولی و کدخدائی۔ مور نامہ۔

باقی ۲۷ مثنویاں دلی میں لکھی گئیں۔ میر کی شاہکار مثنویاں دلی میں لکھی گئیں۔ عشقیہ مثنویوں میں سے صرف مثنوی عشقیہ اور مور نامہ لکھنؤ میں وجود میں آئیں۔ "کدخدائیِ آصف الدولہ" اور "دربیانِ ہولی و کدخدائی" کا ایک مسئلہ لا ینحل ناظرین کے سامنے پیش کرتا ہوں۔ نجم الغنی کی تاریخ اودھ سے معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ کی شادی ولی عہدی کے دوران میں ہوئی۔ سریر آرائی کے بعد کسی شادی کا پتہ نہیں ملتا۔ میر ان کے عہدِ حکومت میں لکھنؤ آئے اور یہ مثنویاں لکھنؤ میں لکھیں۔ پہلی مثنوی کا آغاز یوں ہے:۔

ہے جہانِ کہن تماشا گاہ　　　آصف الدولہ کا رچا ہے بیاہ

آؤ ساقی کہ کدخدائی ہے　　　طبعِ نواب ادھر کو آئی ہے

ولی عہدی کے زمانہ میں نہ ان کا لقب آصف الدولہ تھا نہ انھیں نواب کہا جا سکتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ دوسری مثنوی ہولی و کدخدائی بھی آصف الدولہ کی شادی کے بارے میں ہے۔ اس کے آخر میں ایک غزل ہے جس میں اس واقعہ کی تاریخ ہے۔

کی فکرِ سالِ تاریخ آواز غیب آئی ہم نے کبھو نہ دیکھی اس رنگ کدخدائی

دوسرے مصرع سے ۱۲۱۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ مطبوعہ کلیات میں 'کبھو' کی بجائے 'کبھی' لکھا ہے جس سے ۱۲۱۶ھ نکلے گا۔ آصف الدولہ کا انتقال ۱۲۱۲ھ میں ہوا۔ لیکن اس نظم کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ زندہ ہیں۔

منعقد مجلسِ شہانہ ہے ادبِ آصفِ زمانہ ہے

یہ گتھی سلجھائے نہیں سلجھتی۔ قیاس آرائی کی بنا پر کوئی فیصلہ کرنا خلافِ احتیاط ہے۔

خواب و خیال کے علاوہ میر اثر کی ایک اور مثنوی کا پتہ چلتا ہے۔ انڈیا آفس لائبریری میں میر اثر کی ایک مختصر مثنوی ہے جس میں محض ۱۲ صفحات ہیں۔ فہرست مخطوطات میں اس کے چار اشعار منقول ہیں وہ مثنوی خواب و خیال میں نہیں۔ اس لئے میں یہ ماننے پر مجبور ہوں کہ یہ کوئی دوسری مثنوی ہے۔ میں نے انڈیا آفس سے اس کے بارے میں مزید معلومات چاہیں لیکن وہ اور کچھ روشنی نہ ڈال سکے۔ پنجاب میں اردو میں خواب و خیال کا سالِ تصنیف صفحہ ۸ پر ۱۱۵۲ھ اور صفحہ ۲۵۰ پر ۱۱۹۵ھ درج ہے۔ دونوں تاریخیں صریحاً غلط ہیں۔ اثر نے اپنے والد خواجہ ناصر عندلیب کے رسالہ نالۂ عندلیب کی تاریخ کہی ۔۔ ۶ نالۂ عندلیب گلشنِ ماست

یہ مصرع مثنوی خواب و خیال کے خاتمے میں موجود ہے۔ غالباً شیرانی اسی مصرع کی تاریخ ۱۱۵۲ھ کو خواب و خیال کی تاریخ سمجھے۔ خواب و خیال کے آخر میں اثر نے میر درد کے چار رسالوں کا ذکر کیا ہے جن میں سے آخری یعنی شمعِ محفل ۱۱۹۵ھ میں لکھا گیا۔ خواب و خیال کی تصنیف کے وقت درد (المتوفی ۱۱۹۹ھ) زندہ تھے اس لئے خواب و خیال ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ کے درمیان کی تصنیف ہے۔

جعفر علی حسرت نے تین مثنویاں لکھیں۔ (۱) طوطی نامہ اس کا ذکر اسپرنگر نے کیا ہے اس میں تقریباً ۱۲۰ صفحات ہیں اور تاریخ کتابت ۱۲۱۶ھ ہے۔ یہ مشہور قصہ طوطا کہانی نہیں۔ بلکہ کسی توتارام اور شکر پارہ کے عشق کا افسانہ ہے۔ توتا کو شکر پارہ سے عشق ہونا ہی چاہئے تھا۔ (۲) ساقی نامہ۔ اس میں ۲۰۹ شعر ہیں۔ (۳) ہجو حکیم۔ یہ سودا کی مثنوی ہجو حکیم غوث کی نقل معلوم ہوتی ہے۔

میر حسن کے کلیات میں ۱۱ مثنویاں ہیں۔ تین مختصر حکایتیں ہیں جن میں سے دو شرمناک حد تک فحش ہیں۔ (۴) مثنوی شادی۔ (۵) رموز العارفین (۶) گلزار ارم۔ (۷) مدح جواہر خاں و تہنیتِ عید۔ (۸) قصر جواہر۔ (۹) ہجو حویلی میر حسن۔ (۱۰) خوانِ نعمت۔ (۱۱) سحر البیان۔ رموز العارفین ۱۱۸۸ھ کی تصنیف ہے۔ اس میں عارفانہ اور اخلاقی حکایات ہیں۔ گلزار ارم ۱۱۹۲ھ میں لکھی گئی۔ دلی سے لکھنؤ اور فیض آباد آنے کا ماجرا بیان کیا ہے۔ یعنی یہ مثنوی سفر کے تیس پینتیس سال بعد لکھی گئی۔ اس میں حسن کی عاشق مزاجی کا اظہار بھی ہے۔ سحر البیان کے بارے میں تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا میں بڑا دلچسپ انکشاف ہے کہ یہ مثنوی "بپاسِ خاطرِ معشوقہ" لکھی گئی۔ میر حسن، فیض آباد میں کبھی ایک معاشقہ رچا چکے تھے جس کا ذکر گلزار ارم میں ہے۔

قائم چاندپوری کی ۲۵ مثنویاں نظر سے گزریں۔ جن میں سے دو کے سوائے باقی سب مختصر ہیں۔ ان کی سات مثنویاں غلطی سے کلیاتِ سودا میں شامل کر لی گئی ہیں۔ ان میں سب سے طویل جذبِ الفت یا درویش و عروس ہے۔ اس میں ۲۵۹ اشعار ہیں۔ اسی قصہ کو راسخ نے اعجازِ عشق کے نام سے لکھا۔ اس کا قصہ بالکل میر کی مثنویوں کے انداز پر ہے۔ لیکن قائم کی مثنوی میں وہ بے ساختگی۔ وہ درد کی کسک وہ گھلاوٹ نہیں جو میر کا خاصہ ہے۔ میر کے بھانجے محمد حسین تجلی نے مثنوی لیلیٰ مجنوں لکھی جس کی تاریخ ۱۲۰۳ھ معلوم ہوتی ہے۔ مرزا علی لطف کی ایک عشقیہ مثنوی طبع ہے۔ ہدایت شاگرد میر درد نے ایک مثنوی شہر بنارس کی مدح میں لکھی۔ میر شیر علی افسوس گیارہ برس کی عمر میں دلی سے لکھنؤ چلے گئے۔ ان کے کلیات میں مثنوی بہارِ سخن ہولی کے بیان میں ہے۔ ادبی حیثیت سے یہ مثنوی بہت بلند ہے۔ اس میں تقریباً سوا دو سو اشعار ہیں۔ درد کے شاگرد محمد اسمٰعیل عرف مرزا جان طپش نے ۱۲۱۵ھ میں مثنوی بہارِ دانش لکھی۔ مرزا کاظم علی جوان نے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں بارہ ماسا لکھا جو ۱۸۱۲ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ اس میں تقریباً

سوا سو اشعار تھے۔ حیدر بخش حیدری نے ہفت پیکر کے نام سے قصۂ بہرام گور لکھا۔ اس میں سات ہزار سے زیادہ شعر تھے۔ اب ناپید ہے۔ ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ء کی تصنیف ہے۔

مصحفی کی اٹھارہ مثنویاں ملتی ہیں۔ دو اور کا تذکرہ دیکھنے میں آیا۔ اس طرح وہ زیادہ سے زیادہ بیس مثنویوں کے مصنف ہیں۔ ان میں محض چار عشقیہ مثنویاں ہی اہم ہیں۔ (۱) جذبۂ عشق۔ (۲) شعلۂ شوق۔ (۳) گلزارِ شہادت۔ (۴) بحر المحبت۔ قصے کے لحاظ سے یہ چاروں مثنویاں میر کی پیروی میں ہیں۔ جذبۂ عشق دیوانِ اول میں شامل ہے اس لئے ۱۱۹۵ھ سے پیشتر کی تصنیف ہے۔ شعلۂ شوق دوسرے دیوان میں ہے گلزارِ شہادت ۱۲۱۶ھ میں لکھی گئی۔ اس میں ۲۶۳ اشعار ہیں۔ بحر المحبت سب سے طویل اور اہم ہے۔ اس میں میر کی دریائے عشق کے قصہ کو دوبارہ نظم کیا گیا ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے بارے میں صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ حیاتِ میر میں لکھی گئی۔ یہ مثنوی مصحفی کے دواوین میں شامل نہیں

کلیاتِ جرأت کے مختلف مخطوطوں میں کل ۳۱ مثنویاں ہیں۔ میر حسن لکھتے ہیں کہ جرأت نے مثنوی کشش نامہ بھی لکھی۔ اس سمیت مثنویوں کی تعداد ۳۲ ہوگی۔ ان کی چار مثنویاں کم و بیش عشقیہ قصے پر مشتمل ہیں اور بقیہ مثنویوں سے زیادہ طویل ہیں۔ (۱) شعلۂ شوق۔ ۲۳۰ اشعار۔ اس میں کوئی قصہ نہیں بلکہ ایک مہجور کے جذبات کا بیان ہے (۲) عشق راجۂ وجیری ۲۰۳ اشعار۔ (۳) کارستانِ الفت ۳۸۳ اشعار۔ (۴) مثنوی حسن و عشق یا خواجہ حسن بخشی ۸۷۳ اشعار۔ جرأت کی آخری دو مثنویاں مشہور ہیں۔ حسن بخشی میں ایک عاشق مزاج صوفی خواجہ حسن (شاگردِ جعفر علی حسرت) اور بخشی طوائف کے عشق کا بیان ہے۔ اس کے مصرعِ تاریخ کے مختلف متن دیکھنے میں آتے ہیں یہ غالباً ۱۱۹۱ھ یا ۱۲۰۱ھ میں لکھی گئی۔ جرأت اچھے مثنوی نگار نہیں۔

مطبوعہ کلیاتِ انشا میں نو مثنویاں ہیں جن میں سے ایک کے سوائے سب مختصر ہیں۔ سب میں ان کا فطری پن مسخرا پن نمایاں ہے۔ مثنویِ فیل سب سے طویل ہے اس میں ایک ہاتھی اور ہتھنی کی مجامعت کا نہایت مفصل اور عریاں بیان ہے۔ انشا کی دو غیر مطبوعہ مثنویاں محرمی قاضی عبدالودود نے دریافت کیں۔ (۱) مثنوی در لہجۂ اُردو۔ خدا بخش لائبریری پٹنہ کے ایک مخطوطۂ کلیاتِ انشا میں تھی۔ رانی کیتکی کی کہانی کی طرح اس میں بھی التزام ہے کہ عربی فارسی اور ٹھیٹ سنسکرت لفظ نہ آنے پائے۔ رسالۂ معاصر پٹنہ میں شایع ہوئی۔ اس میں ۱۵ شعر ہیں۔ (۲) مثنوی سحرِ حلال در زبانِ ریختہ و ذو بحرین و تجنیس در جوابِ اہلی شیرازی کہ در فارسی گفتہ۔ اس میں ۵۰ شعر ہیں۔ کراچی کے رسالۂ تخلیق نومبر ۱۹۵۳ء میں شایع ہوئی۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی کے مملوکہ نسخۂ کلیاتِ انشا میں موجود ہے۔ اس میں اول توصیفِ عشق ہے اور اس کے بعد ایک مختصر ساقی نامہ ہے۔

سعادت یار خاں رنگین نے ۴۴ مثنویاں لکھیں جن میں سے محض نو شائع ہوئیں باقی سب مخطوطات کی شکل میں ہیں۔ ان میں محض مثنوی دلپذیر ہی قابلِ قدر ہے۔ میں نے اس کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ سحر البیان اور گلزارِ نسیم کے بعد یہ اُردو کی بہترین داستانی مثنوی ہے۔ اس میں رنگین نے شاندار بیانات کے دریا بہا دئے ہیں۔ لیکن جذبات نگاری میں شدت نہیں پیدا کر سکے۔ یہ مثنوی لکھنؤ میں ۱۲۱۲ھ کے آخر میں شروع کی گئی اور ۱۲۱۳ھ کے اوایل میں مکمل ہوئی۔ جرأت نے تاریخ کہی :-

کہی تاریخ یہ قسم کھا کر　　　ہے یہ بدرِ منیر سے بہتر

اس میں دو ہزار اشعار ہیں۔ اس کا ایک نسخہ رام پور میں ہے جو مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ دوسرا انڈیا آفس لندن میں ہے۔ اس مثنوی کا شایع نہ ہونا اُردو والوں کے لئے قابلِ افسوس ہے۔

نظیر ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء میں دلی میں پیدا ہوئے۔ ۲۲۔۲۳ سال کی عمر میں دلی چھوڑ کر آگرہ جا بسے اور اکبر آبادی مشہور ہو گئے۔ ان کے کلیات میں تین مثنویاں ہیں، پہلی مثنوی سیرِ دریا (۱۰۱ اشعار) میں منظر نگاری کی داد دی ہے۔ مثنویِ دوم (۳۲۶ اشعار) اور مثنویِ سوم (۱۹۷ اشعار) میں انسان اور پری کے عشق کی کہانی ہے۔ ان میں نظیر کی مخصوص عوامیت کا پتا نہیں۔ ان مثنویوں میں شاعر نے نہایت صاف ستھری زبان میں خالص حسن کاری کی ہے۔ ان کی تینوں مثنویوں کی فضا رنگ و بو اور نور و سرور سے مرکب ہے۔ ان میں محض حسن و کیف بھرا ہوا ہے کوئی ناگوار پہلو نہیں۔

قدرت اللہ قاسم نے دو مذہبی مثنویاں لکھیں (۱) زبدۃ الاخبار ۱۲۰۲ھ - معراج کا بیان ہے - ۳۲۰۰ سے زیادہ اشعار ہیں ــــ (۲) کراماتِ پیران پیر ۱۲۰۱ھ - اس میں ۲۵۰۰ اشعار ہیں - شیخ عبدالقادر جیلانی کے حالات و کرامات پر مشتمل ہے - شاہ نصیر کے شاگرد مولچند منشی نے شمشیر خانی کا ترجمہ قصۂ خسروانِ عجم یا شاہنامہ کے نام سے کیا - ۱۲۲۵ھ تاریخ ہے - نو ہزار سے زیادہ اشعار ہیں لیکن رزمیہ کی شان نہیں - ان کی دو مثنویاں شائع نہ ہو سکیں - سام نامہ ۱۲۲۶ھ اور ہیر و رانجھا ۱۲۲۹ھ - اس دور کی غیر مشہور مثنویوں میں قطب علی بیگ فگار کی یوسف زلیخا ۱۲۱۲ھ - مہدی علی خاں عاشق کی یوسف زلیخا - لیلیٰ مجنوں - شیریں خسرو وغیرہ - راغب دہلوی کی مثنویاں شاملِ دیوان - شاہ رکن الدین عرف گھسیٹا، عشق کی طویل صوفیانہ مثنوی شاملِ کلیات - اعظم الدولہ سرور دہلوی، صاحب تذکرۂ عمدۃ المنتخبہ کی سات مثنویاں اور نیاز علی بیگ نکہت، شاگردِ شاہ نصیر کی نل دمن کے نام لئے جا سکتے ہیں - عاشق اور سرور کی مثنویاں ناپید ہیں -

کلیاتِ مومن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں ہیں - ابتدائی چھ کے نام یہ ہیں :- شکایتِ ستم - قصۂ غم - قولِ غمیں - تفِ آتشیں جنینِ مغموم آہ و زاریِ مظلوم - یہ مثنویاں ۱۲۳۱ھ اور ۱۲۴۲ھ کے درمیان لکھی گئیں - یعنی پہلی مثنوی کی تصنیف کے وقت مومن محض سترہ برس کے تھے - ان مثنویوں میں ایک کے سوائے چار سو اور چھ سو کے درمیان اشعار ہیں - تفِ آتشیں میں ۲۰۰ شعر ہیں - ان کی ساتویں مثنوی کو کلیات میں غلطی سے دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا - پہلا جزو حمد پر مشتمل ہے اسے اہلِ مطبع نے مثنویِ ناتمام کا نام دیدیا - دوسرے جزو میں نعت اور مناجاتِ عاشقانہ ہے - اسے علٰحدہ مثنوی سمجھ لیا گیا - دراصل یہ دونوں اجزا ایک مکمل مثنوی کے ہیں جس میں ۳۰۸ ابیات ہیں - مومن کی مثنویوں کی اہمیت اس لئے ہے کہ ان میں مومن نے اپنی عشق بازیوں کا بیان کیا - ان کی بے باک اور بے لاگ حقیقت نگاری عشقیہ مثنوی میں ایک نئی چیز تھی - ان میں قولِ غمیں بہترین ہے اس میں مومن نے اپنے اور امۃ الفاطمہ بیگم صاحب جی کے عشق کا بیان کیا -

آبِ حیات میں ذوق کی دو مثنویوں کا ذکر ہے - اب یہ دونوں ناپید ہیں - (۱) بہادر شاہ کی ولی عہدی کے زمانہ میں یعنی ۱۸۳۷ء سے پہلے ایک مثنوی مرزا سلیم کی شادی کی تہنیت میں لکھی - اس کے دو شعر آبِ حیات میں منقول ہیں - (۲) نامۂ جاں سوز - نواب حامد علی خاں نے ان سے ایک عاشقانہ خط لکھنے کی فرمایش کی - پانسو شعر سے زیادہ لکھ کر نامہ ادھورا چھوڑ دیا -

دلی کے آخری مثنوی نگار داغ ہیں - انھوں نے رام پور میں ۱۳۰۰ھ / ۱۸۸۲ء میں فریادِ داغ لکھی جو ۱۳۰۲ھ / ۱۸۸۵ء میں شایع ہوئی - اس میں اپنے اور کلکتہ کی طوائف منی بائی حجاب کے عشق کی سچی داستان نظم کی -

دلی میں مثنوی نگاری کا خاتمہ اسی وقت ہو گیا تھا جب وہاں سے مصحفی - جرأت - انشاء وغیرہ لکھنؤ سدھار گئے تھے - بعد میں مومن اور داغ مثنویاں لکھیں لیکن ان کی کوششوں سے بھی دلی میں مثنوی کا احیا نہ ہو سکا - پنڈت کیفی کی مثنوی جگ بیتی (۱۳۵۵ھ) دلی کی آخری مثنوی ہے -

---

اُردو رُباعی کا فنی و تاریخی اِرتقاء

(فرمان فتحپوری ایم۔اے)

رُباعی کی تعریف

رُباعی عربی کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی چار چار کے ہیں شاعرانہ اصطلاح میں رُباعی اس صنف کا نام ہے جس میں چار مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جاتا ہے۔ رُباعی کا وزن مخصوص ہے۔ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے تیسرے مصرعہ میں اگر قافیہ لایا جائے تو کوئی عیب نہیں۔ رُباعی کے موضوعات کا کوئی تعین نہیں۔ اُردو فارسی کے شعراء نے ہر قسم کے خیال کو نظم کیا ہے رباعی کے آخری دو مصرعوں بالخصوص چوتھے مصرعہ پر پوری رباعی کے حُسن و اثر اور زور کا دارومدار ہے، چنانچہ علمائے ادب اور فصحائے سخن نے ان امور کو ضروری قرار دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مخزن الفوائد صفحہ ۱۵۵ — معیار البلاغت صفحہ ۱۵۵)

بعض نے رُباعی کے لئے چند معنوی و لفظی خصوصیات کو بھی لازم جانا ہے۔ محمد بن قیس رازی نے لکھا ہے :-

"بحکم آں کہ بناد آں بر دو بیت بیش نیست باید کہ بترکیب اجزاء درست و قوافی متمکن و الفاظ عذب و معانی لطیف باشد و از کلمات حشو و تجنیسات متکرر و تقدیم و تاخیرات ناخوش خالی بود۔" (المعجم فی معائیر الاشعار العجم صفحہ ۳۸۸)

رُباعی کے مختلف نام

عروض کی مختلف کتابوں میں رُباعی کے مختلف نام ملتے ہیں :- رُباعی، ترانہ اور دوبیتی۔ بعض نے چہار مصراعی چہار بیتی۔ جفتی، اور خصّی بھی لکھا ہے۔

رُباعی کی قسمیں

(خصّی و غیر خصّی) ابتداً رُباعی کے چاروں مصرعے باہم مقفیٰ ہوا کرتے تھے بعد ازاں تیسرے مصرع سے قافیہ حذف کر دیا گیا اور ایسے رُباعی خصّی کہنے لگے گویا چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو رُباعی غیر خصّی اور تیسرے مصرع میں قافیہ نہ ہو تو رُباعی خصّی کہیں گے فارسی اُردو کی رباعیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رُباعی خصّی ہی مقبول رہی ہے، لیکن رُباعی کے ابتدائی دور میں غیر خصّی رباعی کہی جاتی تھی چنانچہ عنصری و فرخی کے یہاں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ بعض نے خصّی کو مصرّع اور غیر خصّی کو غیر مصرّع بھی نام دیا ہے۔

رُباعی و ترانہ

رباعی کا ابتدائی نام ترانہ ہے۔ قدر بلگرامی بہ حوالۂ میزان الافکار و خزانۂ عامرہ لفظ ترانہ کا ماخذ تر قرار دیتے ہیں لیکن یہ توجیہ درست نہیں معلوم ہوتی۔

شمس الدین محمد بن قیس رازی کے حوالہ سے صاحب بحر الفصاحت لکھتے ہیں :-

"ترانہ اس کو اس لئے کہتے ہیں کہ ارباب موسیقی نے اس وزن پر اچھے اچھے راگ بنائے ہیں عربی میں ایسے اشعار کو قول بولتے ہیں۔" (بحر الفصاحت صفحہ ۲۷۲ — از مولوی نجم الغنی)

چہار بیتی

موجودہ رُباعی کے وجود میں آنے سے قبل ایران قدیم میں ایک وزن ایسا رائج تھا جس کا مصرع دو رکنی ہوتا تھا گویا موجودہ رُباعی کا چار رکنی مصرعہ قدیم وزن کے دو مصرعوں کے برابر ہوتا تھا۔ اس طرح موجودہ چار رکنی مصرعوں کے دو بیت اُس وقت پورے چار بیت شمار کئے جاتے تھے اور اسی قدیم وزن کی رعایت سے رباعی کا نام چہار بیتی رکھا گیا۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں :-

"قدیم الایام میں ایران میں ایک خاص قسم کی نظم جس کو چہار بیتی کہا جاتا تھا رائج تھی اس کے اوزان عربی اوزان سے غالباً مستخرج نہیں بلکہ ایران قدیم اور مقامی معلوم ہوتے ہیں قدما ہزج کے ذیل میں انکا شمار کرتے تھے تعداد میں وہ چار شعر ہوتے تھے

اور چاروں شعروں میں قافیہ لانا ضروری سمجھا جاتا تھا، متاخرین نے اس میں یہ ترمیم کی کہ اسکے، وزن مربع کو مثمن قرار دیا جس کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا کہ ان چار ابیات کی تعداد دو شعروں میں محدود ہو گئی"۔

محمود شیرانی کا یہ بیان خواجہ نصیر الدین طوسی کی معیار الاشعار سے ماخوذ ہے۔

ایران کی جدید عروضی کتب سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے چنانچہ ڈاکٹر پرویز ناتل لکھتے ہیں :۔

"اما از قرائن بسیار میتوان حکم کرد کہ این بنا را شخص معینی نگذاشتہ بلکہ این نوع شعر از مدتہا قبل در ایران شایع و رائج بود"

(تحقیق انتقادی در عروض فارسی، صفحہ ۸۔ طبع تہران)

دوبیتی جس قدیم چہار بیتی یا چہار مصراعی کا ذکر اوپر کیا گیا ہے اس کے دو مصرعوں کو متاخرین نے ایک بیت شمار کیا اور اس طرح چہار بیتی کو دو بیتی کہا جانے لگا۔ (قدر بلگرامی بحوالۂ خزانۂ عامرہ اور میزان الافکار)

رُباعی ترانہ، چہار بیتی یا دو بیتی کا عربی نام ہے اور فارسی اُردو دونوں کی شعری مصطلحات میں، علمائے فن نے اس کی مختلف توجیہیں کی ہیں صاحب بحر الفصاحت کا بیان ہے کہ :۔

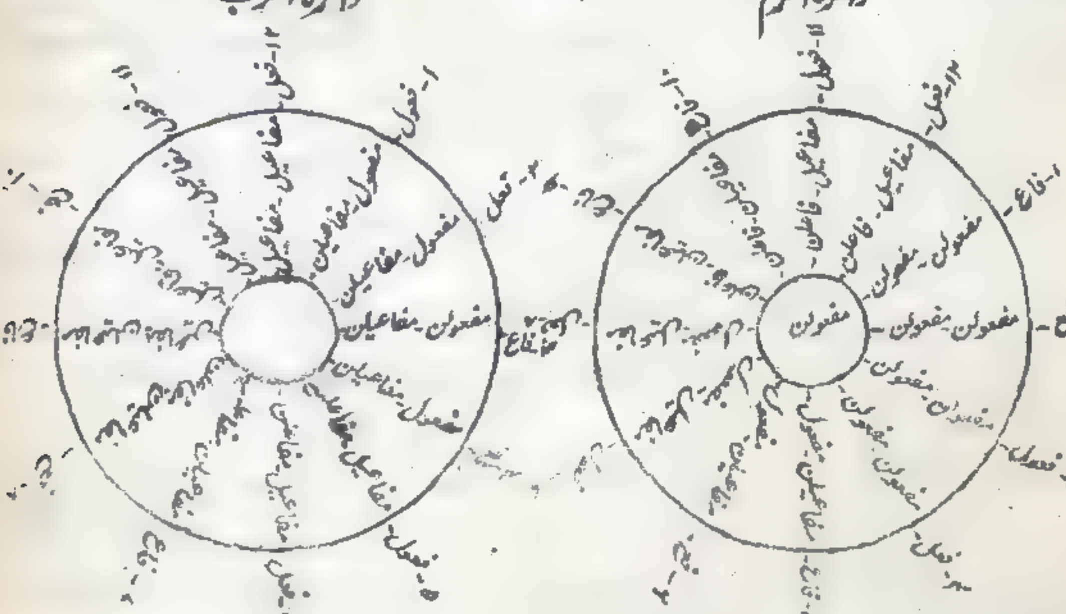
"بدائع الافکار فی صنائع الاشعار میں مولانا حسین کاشفی واعظ نے لکھا ہے کہ رُباعی اس کو اس لئے کہتے ہیں کہ یہ بحر ہزج سے مخصوص ہے اور بحر ہزج عرب کے شعروں میں چار اجزا پر ختم ہوتی تھی"۔ (بحر الفصاحت صفحہ ۲۷۳)

محمود شیرانی اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :۔

"چونکہ ہزج عربی میں مربع الارکان آتی ہے اس بناء پر اس کو رُباعی کہنے لگے۔ صحیح نہیں کیونکہ عربی میں یہی ایک بحر تو نہیں ہے جو مربع آتی ہے اس میں تو اکثر بحریں مربع استعمال ہوتی ہیں پھر ہزج کی کیا خصوصیت رہی اس کے علاوہ رباعی کی ابتدا فارسی سے ہوتی ہے نہ کہ عربی سے۔ اس لئے اس کا نام رکھنے میں عربی لوگوں نے چہار بیتی کی تقلید کی ہے" (تنقید شعر العجم صفحہ ۵۷۶)

رُباعی کا وزن رُباعی کے اوزان جو بحر ہزج سے مخصوص ہیں چوبیس ہو سکتے ہیں :۔

دائرۂ اخرب | دائرۂ اخرم



دونوں دائروں کے اوزان کا ایک دوسرے سے منسلک کرنا جائز ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ چاروں مصرعے چوبیس میں سے کسی ایک ہی وزن میں ہوں۔ چوبیس اوزان کے باہم اشتراک سے بے شمار شکلیں پیدا ہوں گی۔ صاحب بحر الفصاحت نے بتایا ہے کہ کم از کم بیاسی ہزار نو سو چالیس شکلیں

پیدا ہوتی ہیں جن کے اوزان یا ترتیب مصاریع میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور رہے گا۔ اوزان کی اتنی کثرت و وقت کے سبب کبھی کبھی بڑے بڑے اساتذہ نے رباعی میں دھوکا کھایا ہے۔

رُباعی کے وزن و تقطیع کے لئے یہ آسان طریقہ ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ ....

رُباعی کے ہر مصرع کا پہلا رکن مفعولن یا مفعول ہوگا اور آخری رکن میں فعل فاع یا فع ضرور آئے گا۔ مصرع کے درمیان بقیہ اوزان مفاعلن، مفاعیل، مفاعیلن، فعول اور فاعلن میں سے کوئی دو آئیں گے۔ یہ خیال غلط ہے کہ رُباعی کا وزن صرف لاحول ولاقوۃ الا باللہ ہے۔ صرف اس قدر درست ہے کہ رُباعی کے چوبیس وزن میں سے ایک وزن یہ بھی ہے اور رباعی کے بعض مصرعے اس وزن پر ہو سکتے ہیں۔

رُباعی کی ایجاد

اس امر میں علمائے فن متفق ہیں کہ رباعی خاص اہلِ عجم کی ایجاد ہے عربی میں یہ وزن پہلے موجود نہ تھا۔ سید سلیمان ندوی نے تذکرہ دولت شاہ کے ابودلف کو ابودلف عجلی تصور کرکے سہواً رُباعی کو مامون و معتصم باللہ کے عہد سے جا ملایا ہے اور رباعی کو عربی الاصل ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بڑی تحقیق و تجسس سے فارسی محققین کے اقوال جمع کرکے سید سلیمان ندوی کے خیالات کی تردید کی ہے۔

قدیم رُباعی کا نمونہ

ہر چند رودکی رباعی کا موجد اور پہلا شاعر مانا جاتا ہے، لیکن اس کی کوئی ایسی رباعی ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکی جسے وثوق کے ساتھ رودکی سے منسوب کیا جا سکے۔ مجمع الفصحا میں رضا قلی قطب شاہ نے رودکی کی یہ رباعی درج کی ہے جس کو شبلی نے شعر العجم میں نقل کیا ہے :-

چوں کار دلم زلفِ او ماند گرہ — د ہر رنگ جاں صد آرزو ماند گرہ
امید نہ کرد بود افسوس افسوس — کاں ہم شب وصل در گلو ماند گرہ

المعجم میں یہ رُباعی درج ہے :-

واجب نہ بود بکس بر افضال و کرم — واجب باشد ہر آئینہ شکر نعم
تقصیر نہ کرد خواجہ در ناواجب — من در واجب چگونہ تقصیر کنم

ان رباعیات کی زبان کو رودکی کے عہد کی زبان تسلیم کرنے میں محققین کو تامل ہے اور کوئی شخص تحقیق و وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا ہے کہ تنقید و تاریخ کی کتابوں میں جو رباعیاں رودکی سے منسوب ہیں وہ فی الواقع اسی کی ہیں۔ ہاں لباب الالباب مصنفہ عوفی میں ابوشکور بلخی متوفی ۳۳۳ھ کی جو رباعی درج ہے اس کو رباعی کا قدیم ترین نمونہ شمار کیا گیا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بھی اسی رُباعی کو قدیم ترین بتایا ہے۔ وہ رُباعی یہ ہے :-

اے گشتہ من از غم فراواں تو پست، — شد قامتِ من ز درد ہجراں تو شست
اے شستہ من از فریب دستانِ تو دست — خود ہیچ کسے لبسیرت و شانِ تو ہست،
(ابوشکور بلخی متوفی ۳۳۳ھ)

سید سلیمان ندوی نے حنظلہ بادغیسی متوفی ۲۱۹ھ کے ان دو شعروں کو

یارم سپند اگرچہ بر آتش ہمی فگند، — از بہر چشم تا نہ رسد مر ورا گزند
او را سپند و آتش نایہ ہمی بکار، — با روئے ہمچو آتش و با خال چوں سپند

رُباعی کا قدیم ترین نمونہ بتایا ہے لیکن چونکہ یہ اشعار رُباعی کے مخصوص وزن سے خارج ہیں اس لئے نہ انھیں رباعی کی بحث میں لایا جا سکتا ہے اور نہ قدیم ترین رُباعی کا نمونہ شمار کیا جاتا ہے۔

فارسی کے مشہور رُباعی نگار

فارسی کے مشہور رباعی نگاروں میں عمر خیام اور سرمد کا نام سر فہرست آتا ہے۔ علاوہ بریں سلطان ابوسعید ابوالخیر، سحابی، نجفی اور نظامی کی رباعیاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس جگہ ہم ان کی رُباعیات کی خصوصیات کا ذکر غیر ضروری سمجھتے ہیں اور براہِ راست اُردو رُباعی کی جانب رجوع ہوتے ہیں۔

اُردو رُباعی کا آغاز

اُردو کے دوسرے اصنافِ سخن قصیدہ۔ مثنوی اور غزل کی طرح رُباعی بھی فارسی سے اُردو میں آئی ہے۔ بہت دنوں تک فارسی کے زیرِ اثر اُردو رُباعی کی جانب کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی۔ پھر بھی اُردو نظم کے تاریخی مطالعہ سے چلتا ہے کہ اُردو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں بھی رباعیاں کہی جاتی تھیں۔ چنانچہ اُردو کے پہلے با دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ) کے کلیات میں متعدد رُباعیاں موجود ہیں اور چونکہ قلی قطب شاہ سے پہلے کسی شاعر کا ایسا کلام دستیاب نہیں ہوا جو قلی قطب شاہ سے اولیت کا سہرا چھین سکے۔ اس لئے اُردو شاعری کے اِسی باوا آدم کو اُردو رُباعی کا پہلا شاعر سمجھنا چاہئے۔ محی الدین قادری زورؔ نے "اُردو شہ پارے" میں محمد قلی کے ہم عصر ملا وجہی کی بھی تین رُباعیاں نقل کی ہیں لیکن انھوں نے وجہی کو پہلا شاعر یا پہلا رباعی گو کہیں نہیں لکھا پھر بھی بعض نے غلطی سے ملا وجہی کو اُردو کا پہلا رُباعی گو سمجھ لیا ہے۔

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں:۔

" رباعیاں بھی اور اصناف کی طرح شروع ہی سے پائی جاتی ہیں، مثلاً سنہ ۱۶۰۰ء سے پہلے کے ایک شاعر عبدالقادر حیدر آبادی کی رُباعی اپنے رنگ میں خوب ہے:۔

ہر چند آہن سب سے اُٹھایا ہے ہات   اس پر بھی نہ آزاد کہائے ہیہات
عالم ہنسے ہر ایک یہ کہتا ہوگا   دکھن میں ہے قادر ابھوں در قیدِ حیات"

مولانا موصوف نے کہیں دعویٰ نہیں کیا کہ عبدالقادر اُردو کے پہلے رُباعی نگار ہیں یا اس رُباعی کو اُردو رُباعی کا قدیم ترین نمونہ سمجھنا چاہئے۔ پھر بھی بعض نے غلط فہمی سے "سنہ ۱۶۰۰ء سے پہلے" کو محمد قلی قطب شاہ سے بھی پہلے کا عہد سمجھ لیا ہے۔ حالانکہ عبدالقادر حیدر آبادی ولی دکنی اور سراج کا ہم عصر ہے اور اس کا عہد تقریباً ڈیڑھ سو سال بعد کا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ کے بعد ملا وجہی کی ان تین رباعیوں کو جو کہ "اُردو شہ پارے" میں نقل کی گئی ہیں اُردو رُباعی کے قدیم ترین نمونوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اس جگہ محمد قلی قطب شاہ اور وجہی کی ایک ایک رُباعی نقل کی جاتی ہے:۔

تجھ حسن تھے تازہ ہے سدا حُسن و جمال   تجھ یار کی مستی رہے عشق کوں حال
تو ایک ہے تجھ سا نہیں دوجا کوئی،   کیوں بادلے جگت صفحے میں کوئی تیری مثال   (محمد قلی قطب شاہ)

دنیا کے سو لوگاں میں وفا دستا نیں   ڈھونڈ دیکھے جفا باز جفا دستا ہیں
بے مہری آدم ہے اسن سوں اُسکی   دل باندنے میں کچھ وفا دستا ہیں   (وجہی)

(اُردو شہ پارے)

اُردو رُباعی کا پہلا دور

قلی قطب شاہ تا ولی دکنی

قدیم دکنی شعرا کی فہرست اگرچہ طویل ہے لیکن ان کے یہاں زیادہ تر مرثیے اور مثنوی کے متفرق نمونے ملتے ہیں —— محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ) کے کلیات میں غزل۔ قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ سبھی کچھ شامل ہے، چونکہ محمد قلی قطب شاہ کی ساری زندگی عشق بازی، حُسن پرستی اور عیاشانہ رنگ رلیوں میں گزری تھی اسی لئے اس کی رباعیات میں حُسن و عشق کے معاملات کی رنگا رنگی زیادہ ہے۔ اس کی رباعیات میں اگرچہ تصوف۔ مرثیہ۔ نعت۔ منقبت اور درسِ اخلاق سبھی کچھ شامل ہے لیکن اس کی وہی رباعیاں قابلِ توجہ ہیں جن میں اس نے حُسن و عشق کے واردات کو نظم کیا ہے اور جن میں اس کی اصل زندگی منعکس ہوتی ہے۔

مختصر یہ محمد قلی کے یہاں حمدیہ۔ نعتیہ۔ مدحیہ اور عشقیہ ہر رنگ کی رُباعیاں موجود ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان زیادہ تر دکنی ہے۔ کچھ رباعیاں البتہ کافی سلاست و روانی رکھتی ہیں۔

دکن کے تیسرے رُباعی گو شاعر سراجؔ اورنگ آبادی (۱۱۲۷ھ تا ۱۱۷۷ھ) ہیں۔ سراجؔ اورنگ آبادی، ولی کے ہم عصر ہیں۔ ... کا شمار اچھے غزل گو شعرا میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے اُردو اور فارسی کے دو دیوان یادگار چھوڑے ہیں۔ جس میں غزل، قصیدہ، مثنوی اور رُباعی کے علاوہ

دوسرے اصناف بھی شامل ہیں۔ کلیاتِ سراجؔ مرتبہ عبدالقادر سروری ۱۳۵۰ھ مطبوعہ سلسلہ یوسفیہ شمارہ ۸ جو راقم الحروف کے پیشِ نظر ہے چھ فارسی کی اور نو اُردو کی رُباعیاں شامل ہیں، سراجؔ کی رُباعیاں ان کے مجموعی کلام کی طرح صاف ستھری سلیس اور رواں ہیں۔ عشقیہ جذبات کو بڑے سلیقہ سے نظم کیا گیا ہے۔ ان کی رُباعیاں عاشقانہ سرشاری اور رندانہ سرمستی کی حامل ہیں۔ مثلاً :-

تھا عین نماز میں کہ ساقی آیا، پھر ساغرِ مے مرے مقابل لایا
میں اس کو اشارے میں کہا ناگہ بل بولا کہ شتاب پی۔ پیا سوں پایا

قلی قطب شاہ اور سراجؔ اورنگ آبادی کے بعد اُردو کے پہلے معروف غزل گو شاعر ولیؔ دکنی (۱۰۹۱ھ – ۱۱۵۵ھ) کے یہاں قابلِ ذکر رُباعیاں نظر آتی ہیں۔ دیوانِ ولیؔ مرتبہ حیدر ابراہیم سایانی میں چھ رُباعیاں ملتی ہیں۔ لیکن ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے ولیؔ کا جو کلیات مرتب کیا ہے اور جس کو انجمن ترقی اُردو نے بڑے اہتمام سے شایع کیا ہے اس میں چھبّیس رباعیاں درج کی گئی ہیں، تمام رُباعیاں محاسن اور اعلیٰ خیالات سے مملو ہیں، ان کی رُباعیات میں وہی جمال پرستی حُسن کی مجسمہ سازی۔ محبوب کی سراپا نگاری، عاشقانہ جاں سپاری اور عارفانہ جذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔ جس کے لئے ان کی غزل ممتاز ہے۔ ایک رُباعی ملاحظہ ہو :-

تجھ مکھ کا یہ پھول ہے چمن کی زینت تجھ شمع کا شعلہ ہے اگن کی زینت
فردوس میں نرگس نے اشارے سوں کہا یہ نور ہے عالم کے نین کی زینت

دوسرا دور (دردؔ۔ سوداؔ اور میرؔ وغیرہ) — یہ دورِ غزل اور قصیدہ کی طرح رُباعی کا بھی بہترین دور ہے۔ اس دور میں دردؔ، سوداؔ، میرؔ اور میر حسنؔ وغیرہ چند ایسے باکمال شاعر پیدا ہوگئے جنہوں نے دوسرے اصنافِ سخن کے ساتھ اُردو رُباعی کو بھی کچھ سنوار دیا۔ دردؔ، سوداؔ اور میرؔ نے اگرچہ ضمنی طور پر رباعیاں کہی تھیں۔ پھر بھی ان میں ایسے شعری محاسن جمع ہوگئے تھے کہ رُباعی کے امکانات کو وسیع کرنے میں ضرور مدد ملی ہوگی۔ دردؔ کی رُباعیاں اگرچہ تعداد میں بتیس، تینتیس ہوں گی مگر تمام کی تمام منتخب ہیں۔ جس طرح ان کی غزل میں مشکل سے کوئی شعر بھرتی کا ملے گا۔ بالکل اسی طرح ان کی رباعیوں میں بھی رطب و یابس نظر نہیں آتا۔ کوئی چیز بیکار یا بے لطف نہ ملے گی۔ یوں تو دردؔ صوفی منش آدمی تھے لیکن ان کی طبیعت میں سوز و گداز فطری تھا۔ تصوف کے مسائل بذاتہٖ خشک سہی لیکن دردؔ کی عاشقانہ طبیعت نے اس موضوع میں بھی دلکشی اور چاشنی پیدا کردی ہے، ان کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن بقول مولوی عبدالباری آسیؔ "ان میں غزلوں سے زیادہ سوز و ساز ہے"۔ مثلاً :-

اے دردؔ یہ دردِ جی سے کھونا معلوم جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزارِ جہاں ہزار پھولے لیکن میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم (دردؔ)

میر تقی میرؔ کے کلیات مطبوعہ نول کشور ۱۸۹۲ء میں سوا سو کے قریب رُباعیاں ہیں۔ کچھ رُباعیاں اہلِ بیت کی شان میں ہیں، بعض میں محض شاعرانہ تعلّی کا اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن اکثر رُباعیاں خالص عشقیہ ہیں جن میں میرؔ کے غزل کی شان نمایاں ہے۔ میرؔ کا اصل میدان غزل ہے لیکن ان کی بعض رُباعیوں میں بھی وہی سوز و گداز پایا جاتا ہے، جو ان کے غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ میر حسنؔ نے "تذکرۂ شعرائے اُردو" میں میرؔ کی کئی عمدہ رُباعیاں دی ہیں — دو رُباعیاں یہ ہیں :-

کاہے کو کوئی خراب خواری ہوتا کاہے کو کسی پہ جان بھاری ہوتا
دل خواہ طلب ہوتا تو سلطے اے کاش کے عشق اختیاری ہوتا

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے خوں نابہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلت کم کم جس کو کہتے ہیں عمر مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

سوداؔ ہمہ گو تھے اور اگرچہ ان کے یہاں بھی رُباعیات کی معتدبہ تعداد موجود ہے۔ لیکن ان کی رباعیات کا نہ کوئی خاص رنگ ہے اور نہ دردؔ و میرؔ کی طرح ان میں زور و اثر ہے۔ شیخ چاندؔ، سوداؔ کے رُباعی کے متعلق لکھتے ہیں :-

"سوداؔ کے کلیات میں تقریباً اسّی رُباعیاں ہیں جن کے موضوعات مختلف ہیں۔ مدح۔ ہجو۔ مذہب۔ اخلاق۔ عشق و محبت۔ شاعرانہ تعلّی اور ذاتی حالات۔ ان کی رُباعیوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ سوداؔ کی رُباعی میں اوصاف موجود ہیں۔ لیکن ان کا مقابلہ انیسؔ و دبیرؔ یا دوسرے اساتذہ کی رباعیوں سے نہیں کرسکتے۔" (سوداؔ از شیخ چاندخاں)

سوداؔ کی یہ رُباعی زبان زدِ خلائق ہے:۔

سوداؔ پئے دُنیا تو بہ ہر سو کب تک   آوارہ ازیں کوچہ بآں کو کب تک
حاصل یہی اس سے نہ کہ دنیا ہوئے   بالفرض ہوا یہ بھی تو پھر تو کب تک (سوداؔ)

میر حسنؔ کے دیوان مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۲ء میں رُباعیاں نہیں ہیں دوسرے نسخوں میں رُباعیاں ملتی ہیں۔
میر حسنؔ نے اپنے "تذکرۂ شعرائے اُردو" میں اپنی دو رُباعیاں نقل کی ہیں۔ جن کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسنؔ اگر رُباعی کی طرف رجوع کرتے تو رُباعی میں عشقیہ شاعری کا قابل قدر سرمایہ چھوڑتے۔ ایک رُباعی دیکھئے:۔

ہر آن میں آپ کو دکھا جاتے تھے   مشتاق کو تسکین دلا جاتے تھے
کیوں دیر لگی ہے کس نے روکا تم کو   اب تک تو کئی بار تم آجاتے تھے

دردؔ، میرؔ، سوداؔ اور میر حسنؔ کے علاوہ ان کے تلامذہ اور دوسرے غیر معروف ہمعصر شعراء کے یہاں بھی رُباعیاں ملتی ہیں، تذکروں اور دیوانوں کی چھان بین کرنے سے اس عہد کے متعدد شعراء مثلاً: حسرتؔ دہلوی، بہادر علی وحشتؔ۔ عبدالحئی تاباںؔ۔ احسن اللہ بیاںؔ۔ عزیز بھکاریؔ اور میر محمد سوزؔ وغیرہ کی رُباعیاں نظر سے گزری ہیں۔ جن میں عبدالحئی تاباںؔ اور احسن اللہ خاں کی رباعیاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔
دیوانِ تاباںؔ مرتبۂ عبدالحق مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵ء میں جو رُباعیاں شامل ہیں۔ سب کی سب عشقیہ ہیں اور ان میں میرؔ و دردؔ کی رباعیوں کا سا تغزل و گداز پایا جاتا ہے۔ تاباںؔ کی یہ رُباعیاں دیکھئے:۔

(۱) مے خانہ میں کیا پھرے ہے مٹکی مٹکی   زاہد عابد سے دور بھٹکی بھٹکی،
قاضی سے ڈرے نہ محتسب سے کافر   یہ دخترِ رز بھی جس سے اٹکی اٹکی،

(۲) ہوتا ہوں ترا جو اشتیاقی ساقی   بیخود ہو پکارتا ہوں ساقی ساقی
ہے مجھ کو خمار شب کا۔ لا۔ صبح ہوئی   شیشے میں جو کچھ کہ رہے ہو باقی ساقی

پہلی رُباعی کو میر حسنؔ نے اپنے تذکرہ میں کافر تیکا سے منسوب کیا ہے۔ حالانکہ یہ رُباعی دیوانِ تاباںؔ میں موجود ہے۔
احسن اللہ خاں بیاںؔ کی رُباعیوں کا بھی خاص رنگ ہے، میر حسنؔ لکھتے ہیں:۔

"خواجہ احسن اللہ خاں بیاںؔ تلمیذ مرزا مظہر جان جاناں رباعیات دلپذیر دارد۔"

میر حسنؔ نے بیاںؔ کی کئی رُباعیاں نقل کی ہیں۔ ایک رُباعی ملاحظہ ہو:۔

جس وقت کہ بیدار وہ ہوتا ہیگا   عالم کی غضب سے جان کھوتا ہیگا
غنچوں سے صبا کہو کہ آہستہ کھلیں   زانوں پہ مرے وہ شوخ سوتا ہیگا

اس دور کی رُباعیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر نے رُباعی پر خصوصی توجہ نہیں دی، ضمنی طور پر ہر چھوٹے بڑے شاعر نے رُباعی کہی ہیں۔ رُباعی کے نفسِ مضمون نہ مباحث سے بھی کوئی سروکار نہیں رہا۔ غزل کی طرح ہر قسم کے مضمون کو بے تکلف تسلیم کیا گیا ہے۔ اور چونکہ یہ دور اُردو کی عشقیہ شاعری کا بہترین دور ہے۔ اس لئے رُباعی کے موضوعات بھی بالعموم عشق اور اس کے لوازم تک محدود تھے۔

تیسرا دور (لکھنوی شعراء آتشؔ۔ ناسخؔ۔ انشاءؔ اور جراُتؔ وغیرہ)۔ اس دور میں مبلغ علم، جودتِ طبع، قادر الکلامی اور رنگین مزاجی کے اعتبار سے کئی بڑے شاعر ظہور میں آئے لیکن شاعرانہ اعتبار سے ان میں کوئی بھی دردؔ۔ سوداؔ۔ میرؔ یا میر حسنؔ کو نہیں پہونچا۔ چنانچہ

اس عہد کے شعراء کا مجموعی کلام جس طرح دوسرے عہد کے شعراء کے مقابلہ میں پست اور پھیکا ہے بالکل اسی طرح ان کی رُباعیاں بھی بے مزہ اور بے رس ہیں۔ بات یہ ہے کہ ادبی مرکز دہلی سے لکھنؤ منتقل ہو چکا تھا۔ اور لکھنؤ کی فضا میں ہجو۔ واسوخت۔ ریختی اور سطحی غزل کے سوا دہلی کی سادگی بیان، سچّے جذبات اور سنجیدہ اظہار بیان کی مقبولیت کا گزر نہ تھا۔ اس لئے رُباعی جیسی صنف سنجیدہ صنف سے ان کی بے اعتنائی فطری تھی، دہلی اور لکھنؤ کے مذہبی معتقدات میں بھی بڑا فرق تھا۔ دہلوی شعراء کے خیالات میں حقیقی تصوف کے زیر اثر جو سنجیدگی و طہارت آگئی تھی وہ لکھنؤ شعراء کے یہاں مفقود تھی۔ اہلِ لکھنؤ کو تصوف کے مسایل سے کوئی لگاؤ نہ تھا اور چونکہ رُباعی میں اس وقت تک زیادہ تر مذہب تصوف اور عشق حقیقی کے لوازم ہی نظم کئے جاتے تھے۔ اس لئے رُباعی جیسی سنجیدہ صنفِ سخن سے اہلِ لکھنؤ کی بے اعتنائی بالکل فطری تھی۔ چنانچہ اس عہد کے شعراء کے دواوین میں رباعیات بہت کم نظر آتی ہیں۔ آتش و ناسخ جیسے ہمہ گو شاعروں کے یہاں رُباعی نظر نہیں آتیں، انشا چونکہ ہر فن مولا تھے اس لئے رُباعی میں بھی اپنی کارگزاری دکھانے سے باز نہیں رہے، ان کے دیوان میں کوئی چالیس رُباعیاں ہوں گی تمام کی تمام طعن و تشنیع کے سلسلہ میں کہی گئی ہیں۔

قاضی عبدالودود نے اپنے ایک مضمون آوارہ گرد اشعار مطبوعہ مہر نیمروز خاص نمبر کراچی میں ذیل کی رُباعی کو انشا سے منسوب کیا ہے :۔

بی چیکے سے میں نے جبکہ اسکی چٹکی　　بولے کہ پڑے جان پہ تیری پٹکی
پھر دانت تلے کھٹک کے ناخن یہ کہا　　بس چل بے اب آشنائی تجھ سے کٹ گئی

لیکن میرے پیشِ نظر انشاء کا جو کلیات ہے اس میں انشا کی یہ رباعی نہیں ملی۔

اس عہد میں صرف جرأت کے یہاں قابلِ ذکر رُباعیاں ملتی ہیں، کلیاتِ جرأت مطبع کارنامہ لکھنؤ میں کوئی ایک سو بارہ یا تیرہ رُباعیاں ہونگی ان کی عشقیہ شاعری کی یہی خصوصیات نظر آتی ہیں جو جرأت کی غزل میں رچی ہوئی ہیں۔ وہی معاملہ بندی۔ شوخی۔ چلبلاپن۔ نوک جھونک سطحی مگر سچے جذبات کی ترجمانی جو ان کی ساری شاعری میں کارفرما ہے۔ وہی ان کی رباعیوں میں کارفرما ہے گویا اس دور میں صرف جرأت رُباعی نگار کی حیثیت سے سب سے بلند درجہ رکھتے ہیں۔

دیکھا جو کل اس نے میرے جی کا کھونا　　اور کھینچ کے آہ سرد ہر دم رونا
منہ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا　　آسان نہیں کسی پہ عاشق ہونا

نظیر اکبرآبادی کا شمار بھی اسی عہد میں کرنا چاہئے۔ ان کے مجموعۂ کلام مرتبہ عبدالباری آسی میں کل بائیس رُباعیاں درج ہیں جن میں اخلاقی اور واعظانہ مضامین کو نظم کیا گیا ہے۔ حمد و نعت میں بھی ایک دو رُباعیاں ہیں۔ ان کی رُباعیوں کا رنگ ان کے پیش رو شعراء سے بالکل مختلف ہے سیدھی سادی نصیحت آمیز باتیں بیان کی گئی ہیں۔ عشق کے معاملات کا ذکر ان کے یہاں نہیں ہے۔ بلکہ روزمرہ کے اخلاقی درس دئے گئے ہیں ایک رُباعی نقل کی جاتی ہے :۔

تنہا ہے چراغ دور پروانے ہیں،　　اپنے جو تھے کل وہ آج بیگانے ہیں
نیرنگیِ دُنیا کا نہ پوچھو احوال　　قصّے ہیں کہانیاں ہیں افسانے ہیں

چوتھا دور (انیس۔ دبیر۔ غالب۔ مومن اور ذوق وغیرہ)۔۔ یہ عہد مجموعی اُردو شاعری کی طرح رُباعی کے لئے بھی بڑا مبارک ثابت ہوا۔ غالب۔ ذوق۔ مومن۔ انیس اور دبیر جیسے باکمال شعراء نے جہاں غزل و قصیدہ اور مرثیہ کو بام عروج پر پہونچایا وہاں رُباعی جیسی پس افتادہ صنفِ سخن کو بھی ترقی کی راہ پر لگا دیا۔ دہلی اور لکھنؤ دونوں ادبی مرکزوں میں رُباعی کو فروغ نصیب ہوا۔ اہل لکھنؤ نے خاص طور پر رُباعی کی جانب توجہ کی رُباعی اب محض ضمنی صنفِ سخن نہ رہی تھی بلکہ انیس و دبیر کی کوشش نے دوسرے اصنافِ سخن کی طرح رُباعی کو بھی اہم اور قابلِ قدر صنفِ سخن بنا دیا۔ اس دور میں پہلی مرتبہ اُردو رُباعی کے مباحث کا تعین ہوا۔ اور عاشقانہ جذبات و صوفیانہ خیالات کے ساتھ رُباعی میں واقعاتِ کربلا اور ان کے متعلقات و اثرات کا ذکر آنے لگا۔ چنانچہ واقعاتِ کربلا کی مدد سے اہلِ بیت کی مدحت کے ساتھ صبر و شکر۔ عزم و استقلال۔ وفاداری۔ اخوت۔ جاں بازی۔ جاں سپاری۔ ایثار و قربانی۔ حق پرستی اور جہاد۔ راست بازی اور صداقت۔ عجز و انکساری اور ظلم و شقاوت کی

مذمت کے مختلف موضوعات رُباعی میں شامل ہوگئے۔ اس طرح رُباعی تصوف اور عشق کے دائرے سے نکل کر زندگی کی اخلاقی قدروں کی ترجمان بن گئی۔ لکھنوی شعراء میں انیسؔ و دبیرؔ نے رُباعی کو نہ صرف معنوی اعتبار سے وسعت دی بلکہ غزل، قصیدہ اور مرثیہ کی طرح اس صنف کو عوام سے روشناس بھی کرایا۔ رُباعی کی اس مجلسی مقبولیت نے اس کی ترقی کے لئے نئی راہیں کھول دیں اور لکھنؤ کے شعراء جو رُباعی سے پرہیز کرتے تھے، انیسؔ و دبیرؔ کی تقلید میں رُباعیاں کہنے لگے۔ انیسؔ کے مجموعۂ کلام میں تقریباً ساڑھے پانچ سَو اور دبیرؔ کے یہاں دو سَو کے قریب کے قریب رُباعیاں ہیں۔ اکثر رُباعیاں مخصوص مذہبی معتقدات، شاعرانہ تعلّی کے اظہار اور مجلسی داد و تحسین حاصل کرنے کے لئے کہی گئی ہوں اور جب تک ان کے مذہبی عقاید۔ مجلسی لوازم اور رُباعی کے شانِ نزول۔ ان کے مواقع اور پس منظر سے واقفیت نہ ہو، ان کی رباعیوں سے لذت اندوز ہونا مشکل ہے۔ لیکن جن رُباعیوں میں صداقتِ عامہ اور مصلحانہ جذبات کو شاعرانہ طرزِ بیان کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ وہ اپنے زورِ اثر۔ برجستگی۔ سلاست اور روانی کے اعتبار سے آپ اپنا جواب ہیں۔

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا — قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا

تکمیلِ کمال کی غریبی ہے دلیل — پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا (دبیرؔ)

دل کو آرام بے قراری سے ملا — سینہ کو سرور آہ و زاری سے ملا

گلزارِ جہاں میں سرفرازی پائی — یہ پھل مجھے نخلِ خاکساری سے ملا (میر انیسؔ)

دہلی میں اگرچہ غالبؔ۔ مومنؔ۔ ذوقؔ۔ ظفرؔ اور شیفتہؔ جیسے صاحبِ کمال موجود تھے لیکن غزل کے آگے مومنؔ کے علاوہ کسی نے رُباعی کی جانب توجہ نہیں کی۔ غالبؔ کے دیوان میں کل پندرہ سولہ رُباعیاں ہوں گی۔ کسی میں حمد ہے، کسی میں نعت۔ کوئی بہادر شاہ کی شان میں ہے کوئی مونگ کی دال کی تعریف میں، کسی میں شاعرانہ تعلّی ہے اور کسی میں غمِ روزگار کا رونا۔ غرض ان کی رُباعیوں میں وہ شاعرانہ بلندی جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے مفقود ہے۔ بہادر شاہ ظفرؔ کے دیوان مطبع نول کشور ۱۳۱۳ھ کے جلد اول دوم و سوم میں رُباعیاں نہیں ہیں۔ جلد چہارم میں رُباعیات کے عنوان کے تحت مختلف اوزان کے تین قطعے ملتے ہیں۔ ایک قطعہ جو رُباعی کے عنوان سے درج ہے ملاحظہ ہو:۔

کاٹتے دن ہیں جو ہم باعثِ غم گن گن کے — شب بھی کرتے ہیں بسر تاروں کو ہم گن گن کے

کوئے جاناں کی زمیں اپنے پکڑتی ہے پاؤں — ہم ظفرؔ اس لئے رکھتے ہیں قدم گن گن کے

(دیوانِ ظفرؔ جلد چہارم صفحہ ۲۴۳)

دیوانِ ذوقؔ مرتبہ نول کشور ۱۹۲۳ء میں بھی سولہ سترہ رُباعیاں ہیں۔ باقی مختلف اوزان قطعات ہیں جو رُباعیوں کے عنوان سے درج کئے گئے ہیں۔ دیوانِ ذوقؔ مرتبہ محمد حسین آزادؔ مطبع اسلامیہ لاہور میں البتہ صرف سولہ رُباعیاں درج کی گئی ہیں اور قطعات کو رُباعی کے ذیل سے الگ کر لیا گیا ہے۔ اس دیوان کے صفحہ ۳۰۶ کے حاشیہ پر آزادؔ نے ذوقؔ کی یہ رُباعی ہے

اے ذوقؔ کرے گا کوئی دُنیا کیا ترک — دُنیا ہے بُری بلا ارے کیسا ترک

کیا دخل کہ ہو ترک کسی سے دُنیا — جب تک نہ کرے آپ اسے دنیا ترک

ذوقؔ کی رباعیاں غالبؔ سے بہتر ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کی زبان کا لطف غزل کی طرح رُباعی میں بھی موجود ہے۔ اگرچہ مضمون کے لحاظ سے زیادہ رباعیاں صرف اہلِ بیت کی تعریف اور حمد و نعت کے رنگ میں کہی گئی ہیں۔ ذوقؔ کی یہ رُباعی بہت مشہور ہے:۔

اس جہل کا ہے ذوقؔ ٹھکانا کچھ بھی — دانش نے کیا دل کو نہ دانا کچھ بھی

ہم جانتے تھے علم سے کچھ جانیں گے — جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

اس دور کے دہلوی شعراء میں مومنؔ نے البتہ کثرت سے رُباعیاں کہی ہیں اور ان کی رُباعیاں اپنے موضوعات کی ہمہ گیری اور فنی محاسن کی بنا پر الگ مضمون چاہتی ہیں۔ مومنؔ کے قصیدہ۔ غزل اور مثنوی کے متعلق نگارؔ کے مومنؔ نمبر اور مختلف اشاعتوں میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن رُباعی پر کسی کی نظر نہیں پڑی۔ تعداد میں کوئی ایک سو چالیس رباعیاں ہیں۔ تمام کی تمام کسی نہ کسی معنوی خصوصیت کی حامل ہیں۔ ممکن ہے مومنؔ غزل میں غالبؔ

اور قصیدہ میں ذوق کو نہ پہونچتے ہوں لیکن مثنوی اور رباعی میں وہ ان دونوں سے برتر ہیں۔ مومن کی رباعیوں کی موضوعات لکھنوی شعرا کی طرح متعین و مخصوص نہیں۔ ہر قسم کے مضمون کو ادا کیا گیا ہے۔ بالخصوص عشقیہ واردات کو نظم کرتے ہیں۔ انھوں نے بڑا کمال دکھایا ہے۔ جو نازک خیالی۔ دقت بینی، خیال آفرینی اور مضمون بندی ان کے غزل کی جان ہیں وہی ان کی رباعی کی روح رواں ہیں۔ صرف دو رباعیاں ملاحظہ ہوں:۔

(۱)
ہے عہد شباب زندگانی کا مزا — پیری میں کہاں وہ نوجوانی کا مزا
اب یہ بھی کوئی دن میں فسانہ ہوگا — باتوں میں جو باقی ہے کہانی کا مزا

(۲)
بے شاہد و بادہ صبر توبہ توبہ — اس غم میں دل پہ جبر توبہ توبہ
ایام شباب اور دل جو ساقی — فصل گل و جوش و ابر توبہ توبہ

(از کلیات مومن صفحہ ۳۰۲)

اس دور کی رباعیوں کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی کے موضوعات میں زندگی کے تمام پہلو شامل ہو گئے تھے۔ دہلوی شعراء کی بدولت عاشقانہ اور لکھنوی شعراء کے زیر اثر صوفیانہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ رباعی میں شامل رہے اور اس ہمہ رنگی کی بدولت فوراً کئی ہمہ گیر رباعی گو شعراء پیدا ہو گئے۔

پانچواں دور (حالی۔ اکبر۔ اسماعیل میرٹھی۔ پیارے صاحب رشید اور شاد وغیرہ) — انیس و دبیر کی بڑھتی ہوئی مقبولیت و شہرت نے دوسرے شعراء کو بھی اس جانب متوجہ کیا اور رباعی مجالس عزا کے حلقہ سے نکل کر عام ادبی جلسوں اور مشاعروں میں جگہ پانے لگی۔ اب تک رباعی واقعات کربلا اور ان کے متعلقات تک محدود تھی لیکن چونکہ کربلا کا سانحہ عظیم بنی نوع انسان کے لئے ایک مستقل درس زندگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے عملی طور پر اخلاقی اور سماجی سدھار کے اس میں بہت سے پہلو نکل آئے اور حالی، اکبر جیسے ادبی و قومی مصلحین نے اس صنف سخن کو اصلاحی اور تعمیری کاموں کے لئے شعوری طور پر منتخب کر لیا۔ حالی کے ادبی، اخلاقی اور اصلاحی کارناموں کا جائزہ لینا ہو تو ان کی نظموں کے ساتھ ان کی رباعیات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ مسدس حالی جو سرسید و حالی کی ادبی تحریک کا سب سے بڑا منشور ہے اس کے دیباچہ کے شروع و آخر کی یہ دو رباعیاں پورے مسدس کے خلاصہ کی حیثیت رکھتی ہیں:۔

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی — بزم شعراء میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا — ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

پستی کا کوئی حد سے گزرنا دیکھے — اسلام کا گر کر نہ ابھرنا دیکھے
مانے نہ کبھی کہ مد ہے جزر کے بعد — دریا کا ہمارے جو اترنا دیکھے

حالی و اکبر دونوں نے سعدی کی طرح اخلاقیات کو شاعرانہ انداز سے رباعی کا موضوع بنایا اور اس صنف کو حسن و عشق کے لوازم و واقعات کربلا و مدح اہل بیت کے مخصوص دائرہ سے نکال کر زندگی کے تمام پہلوؤں پر محیط کر دیا۔ صرف مولانا حالی نے زندگی کے جن بے شمار اخلاقی پہلوؤں، اصلاحی نکتوں اور تعمیری تجویزوں کو رباعی میں جگہ دی، اس پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی نے اس صنف کو کتنی وسعت دی۔ ان کی رباعی کے موضوعات کی فہرست بہت طویل ہے۔

ان کی رباعیوں میں عشقیہ داستانوں کا ذاتی سوز و گداز نایاب ہے۔ ہاں قومی اور وطنی دکھ، درد، انسانی ہمدردی اور شدید اخلاص سیدھے سادے انداز بیان میں ان کے یہاں ہر جگہ ملے گا۔ یہ اُن کے خلوص کی برکت ہے کہ ان کے واعظانہ اور تدریسی لہجہ میں بھی ایک خاص قسم کا لطف و اثر پیدا ہو گیا ہے۔

اکبر کی رباعیوں کا لہجہ بھی حالی کی طرح کم و بیش ناصحانہ ہے، لیکن ان دونوں کا اپنا اپنا انفرادی انداز بیان جدا ہے۔ حالی نے جس کام کو انتہائی سنجیدگی، متانت اور خاموشی سے انجام دیا۔ اکبر نے اُسے طنز و ظرافت اور بعض وقت قہقہہ کی مدد سے پورا کیا۔ حالی، انیس، اور دبیر نے اردو رباعی پر مذہبی و قومی، اصلاحی اور اخلاقی درس کا ایسا گہرا رنگ چڑھا دیا تھا کہ اس میں ایک طرح کی یکسانی اور میکانکیت آگئی تھی اور تنوع مضمون کے باوجود رباعی میں وہ متغزلانہ دلکشی باقی نہ رہی تھی۔ جو ان کے پیش رو شعراء میں ملتی ہے۔ اکبر کی شاعری نے اس کمی کو پورا کیا۔ انھوں نے اپنی فطری خوش طبعی کی مدد سے رباعی میں ایک نئے اسلوب کو جنم دیا جو اب تک اردو رباعی میں نایاب تھا۔ اکبر کی بدولت رباعی میں نہ صرف حسن، عشق، موعظت

مذہب، اخلاق اور پند و نصائح کے بجائے تعمیری طنز اور مفید مزاح نگاری کو بھی جگہ مل گئی۔ اکبر کے قطعات و رباعیات کے دو مجموعے "بزمِ اکبر" کراچی سے شائع ہو چکے ہیں۔ دو رباعیاں ملاحظہ ہوں :-

(۱) اے جدّ بزرگ کے خداسو پوتو، تزئین کو تم کرو زمین کو جوتو
کیا رٹتے ہو اپنی ہسٹری کو ہر وقت اللہ مدد کرے گا ویسے ہو تو

(۲) کچھ بھی نہیں چاہتے وہ چندے کے سوا اس باغ میں کیا دھرا ہے پھندے کے سوا
گلچیں ہے ہر اک، نہیں ہے بلبل کوئی اس نکتے کو کون سمجھے بندے کے سوا

اسمٰعیل میرٹھی بھی حالی اور اکبر کے ہم نوا تھے۔ ادب کو نئی راہ لگانے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ اسمٰعیل بچوں کے شاعر تھے لیکن انھوں نے بچوں کے لئے رباعیاں نہیں کہیں۔ ان کے کلیات میں چالیس بیالیس رباعیاں ہیں جن میں حالی و اکبر کا مصلحانہ انداز ہر جگہ نمایاں ہے۔ ایک رباعی بطورِ نمونہ نقل کی جاتی ہے :-

پانی میں ہے آگ لگانا دشوار بہتے ہوئے دریا کو پھیر لانا دشوار
دشوار سہی مگر نہ اتنا دشوار بگڑی ہوئی قوم کو بنانا دشوار

اس عہد میں امیر مینائی اور پیارے صاحب رشید نے بھی رباعیاں کہی ہیں، پیارے صاحب رشید رباعی کے لئے خاص طور پر ممتاز ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے وہ اپنے استاد انیس کے مقلد ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے وہ اپنی انفرادی شان رکھتے ہیں۔ "بڑھاپا" کے موضوع پر ان کی رباعیاں ہیں جو بڑی دلکش اور پُر اثر ہیں۔ ایک رباعی یہ ہے :-

ایسا بھی نہ انقلاب دیکھا ہوگا کیا میری طرح شباب دیکھا ہوگا
کہتا ہوں جو میں کہ تھی جوانی میری پیری کہتی ہے خواب دیکھا ہوگا

امیر مینائی کی رباعیاں زیادہ تر نعتیہ ہیں۔ لیکن ان میں اکثر جگہ ادبی شان و شاعرانہ لطافت موجود ہے ان کے دیوان "محامد خاتم النبیین" میں متعدد نعتیہ رباعیاں نظر آتی ہیں۔ ایک یہ ہے :-

ہیں زیرِ مزار خوابِ راحت میں حضور اب بھی ہے مگر فیض سے عالم معمور
یہ سِرِّ خفی ہے عینِ اعلانِ ظہور فانوس میں شمع ساری محفل میں نور

غالب کے شاگرد میر مہدی مجروح کا شمار بھی اسی دور میں کرنا مناسب ہے۔ دیوانِ مہدی مجروح مطبع سرفراز دہلی ۱۳۱۰ھ میں کل بتیس رباعیاں ہیں جن میں زیادہ تر اہلِ بیت کی مدح و ثنا اور واقعات کربلا کا ذکر کیا گیا ہے۔ چند ایک رباعیاں عشقیہ ہیں اور دہلوی رنگ کی یادگار ہیں مثلاً ان کی رباعی

ان کو کبھی ادھر کو آنا ہی نہیں قسمت میں ہماری چین پانا ہی نہیں
ہر ایک کی بود و باش کی مقرر ہے جا پر یار کے ظلم کا ٹھکانا ہی نہیں

شاد عظیم آبادی کی رباعیاں بھی ان کے مخصوص متغزلانہ رنگ میں ہیں۔ حمید عظیم آبادی نے جو مجموعہ رباعیات شائع کیا ہے۔ اس میں ان کی تعداد پچاسی ہے جن میں زیادہ تر معرفت و تصوف کی ترجمانی کی گئی ہے ایک رباعی ملاحظہ ہو :-

تنہا ہے چراغ دور پروانے ہیں اپنے جو تھے کل وہ آج بیگانے ہیں
نیرنگیِ دنیا نہ پوچھو احوال، قصے ہیں۔ کہانیاں ہیں۔ افسانے ہیں

داغ اور عزیز لکھنوی کے یہاں بھی اگرچہ چند رباعیاں ملتی ہیں لیکن ان میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔

چھٹا دور

رباعی کے چھٹے دور یا دورِ حاضر کو رباعی کے عروج و فروغ کا دور کہنا چاہیے۔ حالی و اکبر کے زیرِ اثر اکثر شعراء اس طرف متوجہ ہوئے اور چند ہی دنوں میں رباعیات کے پورے پورے مجموعے منظرِ عام پر آنے لگے۔ اس عہد میں امجد حیدرآبادی۔ جوش۔ فانی۔ سیماب۔ فراق۔ محروم۔ رواں۔ آسی اور یگانہ وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ حسرت۔ اصغر اور جگر نے اس طرف توجہ نہیں کی۔ کلیاتِ فانی میں دو سَو کے

قریب رُباعیاں ہیں۔ اُن میں وہی حسرت خیزی۔ یاس انگیزی۔ غم کوشی۔ سوز و گداز اور درد و اثر ہے۔ جو ان کی غزل کی جان ہے۔ فانی کی رُباعیاں قدماء اور متوسطین کی رُباعیوں کی یاد دلاتی ہیں اور لفظی و معنوی محاسن سے مالامال ہیں۔ ان کی بعض رُباعیوں میں عقاید مذہبی۔ ذاتی حالات اور شاعرانہ تعلّی کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے یہاں غزل کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ دو رُباعیاں ملاحظہ ہوں :۔

(۱) کیا خضرِ طریق کہہ کے رہزن کہتے　　بنتی نہیں موم کہہ کے آہن کہتے
ورنہ وہ دوستوں نے ایذا دی ہے　　شرم آتی ہے دشمنوں کو دشمن کہتے

(۲) بجھتی ہی نہیں شمع۔ جلے جاتی ہے　　کٹتی ہی نہیں رات۔ ڈھلے جاتی ہے
جاری ہے نفس کی آمد و شد فانی　　سینے میں چھُری ہے کہ چلے جاتی ہے

سیماب :۔ سیماب کی رُباعیوں میں حُسن و عشق کا ذکر نہیں۔ بلکہ سیاسی۔ قومی اور جنگی رجحانات کی آئینہ داری ہیں۔ دو رُباعیاں ملاحظہ ہوں :۔

(۱) تسکین کوئی فضا نہیں پا سکتی،　　دُنیا نشو و نما نہیں پا سکتی،
شخصیتیں جب تک نہ فنا ہو جائیں　　جمہوریت ارتقاء نہیں پا سکتی،

(۲) انسان بنا تھا عیش و عشرت کے لئے　　اور اب محتاج ہے مسرت کے لئے
یہ چاند یہ سورج یہ زماں اور مکاں　　سب اس کے لئے یہ جنگ و غارت کے لئے

تلوک چند محروم :۔ تلوک چند محروم اور جگت موہن لال رواں اس عہد کے بڑے اہم اور ممتاز رُباعی نگاروں میں سے ہیں۔

خیال کی پاکیزگی۔ بیان کی روانی۔ عام جذباتِ انسانی کی ترجمانی۔ اخلاقی تلقین اور حُسنِ فطرت کی نقاشی محروم کی رُباعیات کی اہم خصوصیت ہے۔ محروم مشرقی تمدن کی پیداوار ہیں اور ادبی و قومی، اصلاحی تحریک میں اکبر کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں۔ کئی رُباعیوں میں تعلیم نسواں اور عورتوں کی بے پردگی و بے حجابی کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے ان کے یہاں غم و یاس کی علامتیں بھی کہیں کہیں ملتی ہے۔ پھر بھی بحیثیت مجموعی ان کی رُباعیات کا انداز مصلحانہ ہے۔ ایک رُباعی بہ عنوان "دنیا" ضمیہا نقل کی جاتی ہے :۔

دُنیا نے عجب رنگ جما رکھا ہے　　ہر اک کو غلام اپنا بنا رکھا ہے
پھر لطف یہ ہے جس سے پوچھو وہ کہے　　اس عالمِ آب و گل میں کیا رکھا ہے

جگت موہن لال رواں :۔ جگت موہن لال رواں (۱۸۸۹ تا ۱۹۳۱ء) کی رُباعیاں خاص حیثیت رکھتی ہیں۔ رواں ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے اوّل اوّل شعوری طور پر رُباعی کو اپنایا اور اپنے ہم عصروں کی توجہ اس پس افتادہ صنف کی جانب مبذول کرائی۔ رواں کے خیالات چکبست سے ملتے جلتے ہیں وطنی سیاسی اور قومی تصورات ان کے یہاں اکثر جگہ جھلکتے ہیں۔ ہندو تہذیب۔ مذہبی روایات۔ مقامی فطری مناظر۔ قومی و تاریخی سانحات اور مقامی رنگ مذہب کو اُردو شاعری میں داخل کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ زبان کی صفائی اور لفظی صناعی پر وہ اکثر زور دیتے ہیں۔ مثلاً :۔

تابع ہمیں عقل کا کئے دیتی ہے　　آزادیِ دل فنا کئے دیتی ہے
تہذیب کی عظمتوں سے ہم باز آئے　　فطرت سے ہمیں جدا کئے دیتی ہے

عبدالباری آسی :۔ عبدالباری آسی کی رُباعیوں کا مجموعہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے سنہ ۱۹۴۰ء میں شایع ہوا تھا، اس میں تقریباً چھ سو رُباعیاں شامل ہیں۔ آسی غزل گو شاعر تھے اور چونکہ انھوں نے مختلف اساتذہ سے اصلاح لی اس لئے ان کے کلام میں انفرادیت نہ پیدا ہو سکی۔ یہی حال ان کی رُباعیوں کا ہے۔ بعض رُباعیوں میں نا امیدی۔ یاس اور درد و غم کی کامیاب ترجمانی ملتی ہے۔ ایک رُباعی دیکھئے :۔

آساں بھی یہی ہے اور یہی مشکل ہے　　دریا بھی یہی ہے اور یہی ساحل ہے
جو کچھ کرنا ہے زندگی میں کر لو　　غربت بھی یہی ہے اور یہی منزل ہے

یگانہ :۔ یگانہ کا نام بھی رُباعی نگاروں میں خاصہ اہم ہے۔ ان کی رُباعیوں میں وہی کڑک۔ گرج۔ تندی۔ تیزی، زندگی کی ولولہ خیزی اور زور دار ہے

جو ان کی غزلوں سے ہے۔ یگانہ کے مجموعۂ کلام «گنجینہ» میں ۱۴۳ رُباعیاں شامل ہیں۔ یہاں اُن کی دو رُباعیاں نقل کی جاتی ہیں :-

(۱) دل کو حد سے سوا دھڑکنے نہ دیا — قالب میں روح کو پھڑکنے نہ دیا
کیا آگ تھی سینے میں جسے فطرت نے — روشن تو کیا مگر بھڑکنے نہ دیا

(۲) بخشش کسے کہتے ہیں عنایت کیسی — ملک اپنا ہے مال اپنا اجازت کیسی
قدرت کا خزانہ ہے تصرف کے لئے — تقدیر کے ٹکڑوں پہ قناعت کیسی

اثر — اثر صہبائی کی رُباعیوں کے دو مجموعے «جامِ صہبائی» اور «جامِ طہور» شایع ہو چکے ہیں، اثر صہبائی بھی آسی لکھنوی کی طرح رُباعی نگاری میں منفرد اسلوب کے مالک نہ بن سکے انھوں نے کبھی اپنے بھائی امین حزیں سے اصلاح لی کبھی اثر لکھنوی کو کلام دکھایا کبھی تاجور نجیب آبادی اور تریا کیفی سے مشورۂ سخن کیا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہ پیدا ہو سکا۔ بطور نمونہ ہم اُن کی ایک رُباعی اس جگہ نقل کرتے ہیں :-

گزری ہے جگر کے زخم سیتے سیتے — زہراب الم کے جام پیتے پیتے
سو بار اگرچہ کوہِ غم بھی ٹوٹے — گردن نہ کبھی جھکے گی جیتے جیتے

امجد — امجد حیدر آبادی البتہ اس دور میں اُردو رُباعی کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس صنفِ سخن کی طرف خصوصی توجہ کی ہے۔ جوش اور فراق کا بھی بڑا احسان ہے۔ لیکن فراق پہلے غزل گو ہیں اور بعد کو رُباعی گو۔ یہی حال جوش کا ہے۔ وہ نظم نگار پہلے ہیں اور بعد کو رُباعی نگار۔ لیکن امجد اوّل و آخر صرف رُباعی گو ہیں۔ ان کی رُباعیات کے مجموعے شایع ہو چکے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ امجد کو رُباعی کے فن پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ جو فنی پختگی ان کے یہاں ملتی ہے وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔ لوگ رُباعی کے وزن سے گھبراتے ہیں۔ رُباعی کے وزن میں غالب جیسا شخص دھوکا کھاتا ہے۔ لیکن امجد ہیں کہ نظمیں بھی رُباعی کے وزن میں کہتے ہیں۔ ان کے مجموعۂ کلام میں کئی نظمیں رُباعی کی بحر میں ہیں۔ امجد صوفی منش۔ قانع۔ متوکل۔ خدا ترس آدمی ہیں۔ اور ان کے موضوعات اگرچہ تصوف، توحید، عشقِ حقیقی اور عرفانِ سرمدی تک محدود ہیں۔ پھر بھی پھیکا پن کہیں نہیں بلکہ ایک ایسی رندانہ سرمستی اور ایسی عارفانہ سرمستی رچی ہوئی ہے جو معمولی سے معمولی بات میں غزل کا سا کیف و اثر بھر دیتی ہے۔ مولوی وحید الدین سلیم پانی پتی ان کو زندہ سرمد کہا کرتے تھے۔

اس جگہ امجد کی ہم تین رُباعیاں نقل کرتے ہیں :-

(۱) انسان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں — نادان سمجھتا ہے میں بھی کچھ ہوں
لاحول ولا قوۃ الا باللہ — شیطان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں

(۲) ہیں مستِ شہود۔ تو بھی میں بھی — ہیں مدعیِ نمود۔ تو بھی میں بھی
یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں — ممکن نہیں دو دو وجود۔ تو بھی میں بھی

(۳) اس سینے میں کائنات رکھ لی میں نے — کیا ذکرِ صفات۔ ذات رکھ لی میں نے
ظالم سہی۔ جاہل سہی۔ نادان سہی — سب کچھ سہی۔ تیری بات رکھ لی میں نے

جوش — جوش پہلے غزل کی طرف مایل ہوئے۔ اور پھر نظم کی طرف اور شاید حیدر آباد کے قیام میں امجد کے زیر اثر سے رُباعی کو اپنا لیا۔ فکری تسلسل۔ وحدتِ خیال۔ زورِ بیان۔ اور شکوہ الفاظ رُباعی کی بنیادی ضرورتیں ہیں اور چونکہ یہ چیزیں جوش میں طبعاً موجود ہیں۔ اس لئے انھوں نے نظم کی طرح رُباعی میں بھی جلد ایک ممیز جگہ پیدا کر لی۔ جس امجد موضوع اور مواد کے اعتبار سے سرمد کے قریب ہیں اسی طرح جوش اپنی رندانہ جسارت کی وجہ سے عمر خیام سے قریب ہیں۔ جوش نے تصوف۔ فلسفہ۔ رموزِ فطرت۔ اسرارِ حقیقت۔ عرفانِ ذات۔ شراب۔ اس کے لوازم و شباب اور اس کے مقتضیات پر مختلف پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ہے مثلاً :- دل ہوتا ہے مد براہ گاہے گاہے — رو لیتے ہیں بھر کے آہ گاہے گاہے
اس ڈر سے خودی خدا نہ بن جائے کہیں — کر لیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے

ساقی کا پھر اِک نظارہ کرلوں — مرتے مرتے بھی اک اشارہ کرلوں
آدم کا میں ناخلف ہوں فرزند اے جوشؔ — عصیاں سے اگر کبھی کنارہ کرلوں

فراقؔ ۔ فراقؔ جدید اُردو غزل کے بانیوں میں ہیں۔ نئے سماجی اور نفسیاتی حقایق کو حیات خیز روحانیت اور کیف آور تغزل کے ساتھ شاعری میں رچنے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ ان کی رُباعی نگاری کی عمر دوسرے ہم عصروں کے مقابلہ میں بہت کم ہے۔ پھر بھی وہ اپنی فنی بصیرت اچھوتے اسلوب۔ اور موضوع کی ندرت کے سبب بہت جلد صف اول کے اُردو رُباعی نگاروں میں شامل ہو گئے۔

فراقؔ کی رُباعیاں معنوی حیثیت سے جوشؔ و امجدؔ دونوں سے مختلف ہیں۔ امجدؔ کی روحانیت جوشؔ کی آتش نفسی اور انقلاب انگیزی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ وہ طبعاً جمال پرست و رومان پسند واقع ہوئے ہیں۔ اور ان کا یہی شدید جمالیاتی احساس اور عمیق رومانی تفکر جو فطرت کے پیکرِ سادہ سے حسن پرکار کے رنگا رنگ پہلو پیدا کرلیتا ہے، ان کی رُباعیات کا طرۂ امتیاز ہے۔ معاملاتِ محبت کی شاعری، تعلیلِ فطرت کی ترجمانی اور حسنِ مجسّم کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ اور رُباعی نگاری میں مصوری کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔

فراقؔ نے اپنی رُباعیات کو شعوری طور پر قدیم ہندو ثقافت و معاشرت کا ترجمان بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے لئے انھوں نے بعید از قیاس استعارات و تلمیحات اور نامانوس سنسکرت الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے۔

(۱) رَس میں ڈوبی تو اور نکھری شوخی — ڈھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی
معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا — آنکھوں میں مرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

(۲) پلکوں سے پڑ رہی ہے امرت کی پھوار — جوبن میں بسنت کے ترنگوں کی بہار
یہ دیپ شکھا سی ناک کیلکا سے اُدھر — وہ رنگ کہ کر رہی ہے اوشا سنگار

دل محمد ۔ خواجہ دل محمد دلؔ صدر شعبہ ریاضیات پنجاب یونیورسٹی کی رُباعیوں کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ان کی رُباعیات میں سائنس، ریاضی اور دوسرے علوم طبعیات کے مسایل و اثرات کو ایسے شاعرانہ انداز سے رُباعی میں کیا گیا ہے کہ موضوع کی خشکی کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔ دلؔ کی رباعیوں کے مجموعہ "صد پارہ دل" میں پانچ سو رُباعیاں شامل ہیں۔ ایک رُباعی ملاحظہ ہو:۔

ہر خار سے گلستاں اُبلتے دیکھا — ہر قطرے میں آسماں اُچھلتے دیکھا
ہر ذرہ میں ہے نظامِ شمسی بے تاب — ہر کاہ کو کہکشاں اُگلتے دیکھا

صفیہ شمیم ۔ موجودہ رُباعی نگاروں میں صفیہ شمیم ملیح آبادی بڑے روشن مستقبل کی مالک ہیں۔ ان کے یہاں احساس کی جو نرمی۔ طرزِ بیان کی جو شیرینی۔ زبان کا جو بانکپن۔ زندگی کی جو حرکت۔ خیال کی جو شائستگی اور جو فنکارانہ چابکدستی ملتی ہے۔ وہ ان کے کسی ہم عمر معاصر رُباعی نگار کو نصیب نہیں ہے۔ چونکہ انھیں غزل سے فطری مناسبت ہے اس لئے ان کی رُباعی کا محور بھی بہ حیثیت مجموعی صرف عشق ہے۔ فطرت کی عکاسی۔ جذبات نگاری۔ لفظی صناعی لطیف و نادر تشبیہات و استعارات۔ محبت کی حسین ترجمانی اور وقت کے تقاضوں کا احساس۔ ان کی رُباعیات کی نمایاں خصوصیات ہیں، اس جگہ ہم صرف دو رُباعیاں نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں:۔

اُٹھی وہ گھٹا وہ بہاری آئی — پھر آئی۔ وہ فصلِ بے قراری آئی
لائی ہے صبا نکہتِ زلفِ جاناں — آنکھوں کو پھر اشک باری آئی

آفات سے کانپو نہ ہلاکت سے ڈرو — صبحِ ہجراں نہ شامِ غربت سے ڈرو
گھبراؤ نہ دشمنوں کی خوئے بد سے — احباب کے دعوئے محبت سے ڈرو

دیگر شعرا ۔ رُباعی کہنے والوں میں وحشتؔ کلکتوی۔ فارغؔ بخاری۔ شاعرؔ لکھنوی۔ سیف الدین سیفؔ۔ ماہر القادری، اور جگن ناتھ آزادؔ وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

شمالی ہند میں اُردو مرثیہ کا اِرتقاء

پروفیسر سید صفدر حسین

دنیا بھر میں شہدائے کربلا کے مراثی کی تخلیق عزاداری سے وابستہ رہی اور عزاداری کی رسم اگرچہ اسلام کے بعض دوسرے فرقوں میں بھی پائی جاتی ہے لیکن یہ مذہب شیعہ کی ایک بنیادی خصوصیت ہے اس لیے کسی حصۂ ملک میں جب مرثیہ کے ارتقاء کا جائزہ لیا جائیگا تو لامحالہ شیعیت اور عزاداری دونوں کے اثر و نفوذ کا پتہ چلانا پڑیگا۔ ہندوستان سے شیعیت کا تعلق خاندان بنی امیہ کے فوراً بعد شروع ہو گیا تھا جبکہ خلیفہ المعتمد نے سندھ کی حکومت یعقوب بن لیث کے سپرد کر دی تھی۔ یعقوب کے متعلق نظام الملک طوسی نے سیاست نامہ میں لکھا ہے کہ اس بادشاہ نے اسمٰعیلی مذہب اختیار کر کے بغداد پر فوج کشی کی تھی۔ یعقوب اور اس کے بھائی نے چونتیس سال کے قریب حکومت کی اور جب صفاریوں کی قوت زوال پذیر ہوئی تو سندھ ہباریوں (۸۵۴ء تا ۱۰۵۹ء) کے اثر میں آگیا جو کافی عرصہ تک دربار خلافت کے سیاہ و سفید کے مالک بنے رہے۔ اسی زمانہ میں فاطمیین مصر (۲۹۷ھ/۹۰۹ء تا ۵۶۷ھ/۱۱۷۱ء) کو عروج حاصل تھا اور ان کے داعی یمن، عراق، ایران، سندھ اور گجرات میں اپنے مسلک کی تبلیغ کر رہے تھے۔ بنی فاطمہ کے آٹھویں خلیفہ مستنصر باللہ کا زمانہ تھا جب (۴۲۷ھ/۱۰۳۸ء) میں یمنی داعی نے کھمبات اور گجرات کا دورہ کیا اور کچھ لوگوں کو اپنے مذہب کا معتقد بنا کر ان کو تعلیم کے لیے مصر بھجوا دیا۔ اس زمانہ سے سندھ کی طرح گجرات میں بھی اسمٰعیلیت جڑ پکڑنے لگی تھی اور جب راجہ سدھ راج جے سنگھ نے (۱۰۹۴ء تا ۱۱۴۳ء) اپنی رعایا کے ساتھ اسمٰعیلی مذہب اختیار کیا تو اسمٰعیلیت کو اس حصۂ ملک میں کافی عروج حاصل ہو گیا۔

اسمٰعیلیت شیعیت ہی کی ایک شاخ ہے جسے قرون وسطیٰ میں طرح طرح سے مطعون کیا جاتا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ انکی ایک شاخ جسے قرامطہ کہتے تھے عبداللہ میمون کے زمانہ سے تخریب پسند ہو گئی تھی۔ اس جماعت نے ایران، عراق اور عرب میں بہت سا کشت و خون کیا تھا لیکن اس سے ہٹ کر اسمٰعیلی تنظیم ایک اخلاقی اور تہذیبی ادارہ تھی جس نے دسویں صدی ہجری سے مصر میں فروغ حاصل کیا تھا۔ اسی جماعت نے قاہرہ آباد کیا اور مصر کی مشہور درسگاہ جامعہ ازہر کی بنیاد ڈالی جو صدیوں تک اسلامی تعلیم کا مرکز بنی رہا۔ ان لوگوں نے نو افلاطونیت کی امداد سے اسلامی عقائد کی چھان بین کی اور شریعت تاویل اور حقائق کے نام سے تین حکومتوں کو فروغ دیا۔ لیکن اُس عہد کا ملا عقائد کے معاملہ میں سائنس، عقل اور فلسفیانہ شعور کو برداشت نہیں کرتا تھا اس لیے وہ طرح طرح سے اس نئی تنظیم کو مطعون کرتا رہا، محمود غزنوی چونکہ خود کو پہلا اسلامی شہنشاہ سمجھتا تھا اس لیے اس نے ملاؤں کی حمایت حاصل کرنے کے لئے عقلیت کے ایسے تمام اداروں کو تباہ کرنا ضروری سمجھا۔ بد قسمتی سے اپنے عہد کے دو نامور دانشمند ابو علی سینا اور البیرونی محمود کے ہمعصر تھے اس لیے انکی گرفتاری کے لیے بھی خوارزم میں فرمان بھیجا گیا۔ محمود غزنوی کے عروج کے وقت تمام سندھ میں بہت سی اسماعیلی ریاستیں قائم تھیں جنمیں سے ملتان اور منصورہ دو بڑی سلطنتیں تھیں۔ محمود نے ان پر فوج کشی کی اور فتح کے بعد تمام اسمٰعیلیوں کے ہاتھ پیر کاٹ دینے کا حکم دیا۔[1] لیکن سندھ میں اسماعیلیوں کے اثر سے جو شیعی رجحانات پیدا ہو چکے تھے وہ ختم نہ ہو سکے بلکہ انھیں اس وقت اور بھی فروغ حاصل ہو گیا جب مصر میں اسماعیلیوں کا مرکز ٹوٹ گیا اور ان کی ایک کثیر جماعت سندھ اور گجرات میں آ کر بس گئی۔

---

[1] تاریخ ہندوستان الیٹ اینڈ ڈاؤسن جلد دوم مطبوعہ علی گڑھ، پروفیسر حبیب کا مقدمہ

اسماعیلیوں سے قطع نظر شیعوں کی اثنا عشری جماعت بغیر کسی تنظیم کے ہندوستان میں داخل ہوئی، لاکھوں کی آبادی میں ایک دو آدمی اس رجحان ... تھا بس کے عقائد کا مشکل ہی سے پتہ چلتا تھا کیونکہ تمام ملک میں فقہ حنفیہ کی پابندی لازمی تھی، اس لیے جمعہ و جماعت نکاح، تجہیز و تکفین اور تقسیم وراثت میں کوئی فرق نہ تھا۔ شیعوں کو درباری حمایت دیلم کے آل بویہ خاندان سے حاصل ہوگئی تھی۔ لیکن شیعیت نے ایران کے صفوی عہد میں عروج پایا۔ صفوی خاندان کے قیام سے بارہ سال پہلے ہندوستان میں ۸۹۵ھ/۱۴۸۹ء میں بیجاپور کی شیعہ سلطنت قائم ہوچکی تھی۔ اس کے چند سال بعد اول گولکنڈہ اور پھر احمد نگر میں بھی دو اور شیعہ حکومتیں قائم ہوگئیں۔ کم و بیش اسی زمانہ میں ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کی بنیاد پڑی۔ یہ نئے فاتح کئی وجوہ سے ایران کی تہذیبی روایات کا بڑا احترام کرتے تھے۔ اس لیے اُن کے زمانۂ حکومت میں شیعیت اور عزاداری کو زیادہ سازگار ماحول میسّر آگیا۔ اور شمالی ہند میں شیعہ اثر فروغ پانے لگا۔ کوئی اعتراض کرنے پر آئے تو پروفیسر سری رام کی طرح وہ بھی مغلوں کے مذہبی تعصب پر کتاب لکھ سکتا ہے لیکن انصاف بیں نگاہیں جانتی ہیں کہ مغل سلاطین مذہبی معاملات میں بڑے روادار فرماں روا تھے۔ کم از کم شیعیت کے سلسلہ میں ان کی یہ رواداری قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ صفوی خاندان کا بانی شاہ اسمٰعیل اپنے شیعی رجحانات میں بڑی شدت رکھتا تھا لیکن اُس کے باوجود بابر اس کا دوست تھا اور اسی کے مشورہ سے قندھار اور ہندوستان پر حملہ آور ہوا تھا اس کا بیٹا ہمایوں جو ایران کے شاہ طہماسپ کی مدد سے دوبارہ حکمراں ہوا تھا شیعی روایات کا اپنے باپ سے زیادہ احترام کرتا تھا۔ اکبر کے عہد میں بھی اس کا مدار المہام بیرم خاں، اُس کا اتالیق عبداللطیف، اُس کا صدر الصدور شیخ گدائی، پنجاب کے قاضی ملا نور اللہ شوستری وغیرہ بہت سے شامیں شیعہ تھے اور ایران سے نو آمدہ امرا، علماء، اور شعراء کا سلسلہ بھی لگا ہی رہتا تھا۔ اسی زمانہ میں ایک شیعہ عالم ملا شاہ احمد نے بہت سے لوگوں کو اپنا ہم عقیدہ بنا لیا تھا اور اسماعیلیوں کے تیسرے داعی داؤد بن عجب شاہ کو بھی اپنی جماعت کے لیے امان کا پروانہ مل گیا تھا۔ اکبر کے بعد جہانگیر اور شاہ جہاں کی رواداری تو ان کی ممتاز بیگمات کے معتقدات سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ اورنگ زیب جس کی مذہبی عصبیت بہت بدنام ہے اس کی شادی بھی شہنواز خاں کی بیٹی دلرس بیگم سے ہوئی تھی اور زیب النساء اسی کے بطن سے تھی جس کے متعلق ماہنامہ معارف کے ایک مضمون نگار نے لکھا تھا کہ وہ اپنے اُستاد ملا محمد سعید اشرف مازندرانی سے متاثر ہوکر عزاداری کرتی تھی۔ فیض بخش کا کوروی نے لکھا ہے کہ چند تورانی امرا کو چھوڑ کر اورنگ زیب کے تمام درباری شیعہ تھے[۱]۔ چنانچہ اس کا وزیر اعظم نواب اسد خاں شیعہ تھا اور نعمت خاں عالی کے معتقدات سے بھی اورنگ زیب بے خبر نہ تھا۔ اورنگ زیب کے بعد اس کا جانشین بہادر شاہ اول علی الاعلان شیعہ ہوگیا تھا۔ اس کی شادی بھی ایک شیعہ خاتون شہر بانو بیگم دختر شیخ مادن شاہ شاہی سے ہوئی تھی۔ اور اس کا وزیر منعم خاں اور اس کا وکیل مطلق اسد خاں دونوں شیعہ تھے۔ اسی طرح جہاں دار شاہ کا وزیر ذوالفقار خاں شیعہ تھا۔ اور اُن درباری امراء کے ساتھ ایرانی اور شیعی اثرات اتنی تیزی کے ساتھ ملک میں پھیل رہے تھے کہ فرخ سیر کے عہد سے قلعہ معلیٰ میں باقاعدہ طور پر تعزیہ رکھا جانے لگا تھا۔ پھر نادر شاہ کی فوج ظفر موج کے ساتھ یہ عناصر تمام شمالی ہندوستان پر چھا گئے۔ اسی زمانہ میں خود محمد شاہ کی ملکہ قدسیہ بیگم شیعہ ہوگئی۔ درباری امراء میں بھی بیشتر شیعہ تھے جن میں سعادت خاں برہان الملک، صفدر جنگ، معتمد الدولہ اسحٰق خاں، سعادت خاں ذوالفقار جنگ، بنگال کا گورنر علی وردی خاں، پنجاب کا صوبہ دار شاہنواز خاں، اور شاہ عالم کے امراء میں منیر الدولہ، امیر الدولہ، شجاع الدولہ اور ذوالفقار الدولہ نجف خاں وغیرہ سب شیعہ تھے، اور اس ماحول میں شیعی روایات کا سلسلہ یہاں تک چلا کہ مغلیہ خاندان کے آخری چشم و چراغ بہادر شاہ ظفر نے بھی بیماری سے صحت پاکر لکھنؤ کی درگاہ جناب عباس میں اپنی منت پوری کرائی۔ ظفر کے کلیات میں جو مراثی اور سلام موجود ہیں اُن سے بادشاہ کی عقیدت اہلبیت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

اس تمام تفصیل سے ہمارا مقصود یہ ہے کہ مغلیہ عہد حکومت میں بالخصوص زوال سلطنت کے وقت لوگ اپنے مسلک اور معتقدات کے

[۱] انگریزی ترجمہ تاریخ فرح بخش جلد اول صفحہ ۱۲۶

اظہار میں زیادہ بیباک ہوگئے تھے، اور شمال سے جنوب تک جہاں موقع ملا خاص خاص فرقوں کی مذہبی رسموں کو آزادی نصیب ہوگئی تھی، اس لیے ذکرِ اہلبیت اور عزاداری حسین کے لیئے بھی ماحول نہایت سازگار تھا، اور دلی، آگرہ، فرخ آباد، بریلی، لکھنؤ، فیض آباد، رامپور، عظیم آباد، مرشدآباد، لاہور، ملتان، برہان پور، گجرات اور دکن کے بہت سے شہروں میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کو فروغ حاصل تھا، اور بعض صورتوں میں تو غیر شیعہ بلکہ بعض ہندو والیانِ ریاست نے بھی ان مذہبی رسوم کی سرپرستی کی تھی، غرض تمام ہندوستان میں یہ مذہبی فضا موجود تھی جب شمال میں اردو شاعری کی داغ بیل پڑی، اس سے پہلے سندھی، ملتانی اور گجراتی زبانوں میں بہت سے مرثیے کہے جا چکے تھے۔ اور اردو مرثیہ بھی دکن، برہان پور اور احمدآباد میں کافی مقبول ہو چکا تھا۔ دکن کی شمال میں بھی اردو کے علم آغاز ہی سے مدح، منقبت اور مراثی کا رواج ملتا ہے اور اب تک کی تحقیق سے شمالی ہند کی پہلی اردو مثنوی جو دستیاب ہو سکی ہے وہ اسمٰعیل امروہوی کی "تولد نامہ و وفات نامہ بی بی فاطمہؓ" ہے۔ یہ مثنوی اورنگ زیب کی وفات سے تیرہ سال پہلے ۱۱۰۵ھ میں تصنیف ہوئی تھی، اس میں جناب فاطمہ کی ولادت عقد اور وفات کا حال تین سو بیس اشعار میں بیان ہوا ہے۔ اسی زمانہ میں افضل اور میر جعفر زٹلی نے بھی منقبت میں بعض نظمیں لکھیں، مثلاً جعفر کے ایک طویل مخمس کا مقطع ہے؎

جعفر ہے دل سے ثناخوان شہِ خیبر کا　　صدقِ باطن سے ہوا خاک درِ صفدر کا
ہے نہ وسواس اُسے موت وسیہ اژدر کا　　روز و شب یاد ہے جسے نام علی حیدر کا
ورد پڑھ نادِ علی مصدرِ دجّال کو باندھ

لیکن شمال میں یہ وقت باقاعدہ اردو شاعری کا نہ تھا۔ یہاں شاعری حقیقت میں محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی جب کہ دلی نے ولی کا دل چھین لیا تھا۔ وہی زمانہ تھا جب کہ شاہ حاتم نے ائمہ معصومین کی منقبت اس طرح کی تھی؎

سرِ سروراں بابا سلیماں　　چلا جن و پری پر اس کا فرماں
وہی تھا نور تیرا سات اس کے　　انگوٹھی نام کو تھی ہات اس کے
سُلایا خاک میں اعدائے دیں کو　　جگایا دینِ ختم المرسلیں کو
نہ اس کے ہات سیفِ دوزباں ہو　　شجاعت اور تہور تو عیاں ہو
نبیؐ بوجھ بوجھ اس کا دوش اوپر اٹھایا　　ہوا ارشبہ امامت کا دوبالا
قلعِ خیبر نظا کھسا ترا شور　　ید اللہ نے دکھایا معجزہ زور

کم و بیش اسی زمانہ میں اور بہت سے محمد شاہی نوجوانوں نے مدح و منقبت ائمہ اطہار پر توجہ کی تھی لیکن ان کے کارنامے گردِ بے اعتنائی کے انبار میں دبے پڑے ہیں، تحقیق کی راہبری میں اگر تلاش کی جائے تو اس طرح کی سیکڑوں نظمیں منظرِ عام پر آ سکتی ہیں مثلاً میر محمدی بیدار ایک مسدس میں اپنی عقیدت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں؎

مرتضیٰ شیرِ بیشۂ قدرت　　تاجِ زینِ دقِ طبع بہ عصمت
فاطمہ زیبِ حجلۂ عزت　　گوہرِ دُرجِ عصمت و عفت
آں مشرف بہ لحمک لحمی　　ایں معزز بہ بضعۃ منی

میر محمدی بیدار کی بعض رباعیات بالکل ایسی ہیں، جیسے مجلسِ عزا میں سنانے کے لیے لکھی گئی ہوں۔ مثلاً؎

کیا شرح کروں میں ان کا وصف بعید　　مداح جنھوں کا ہو خدائے احمد و حمد
ہے کس ... ناطق ایسی جو کرے　　تعریفِ دوازدہ امامِ امجد

۱؎ گلشن گفتار خواجہ حمید خاں ... مرتبہ سید محمد ایم اے صفحہ ۵

سلطاں کرماں ہے عطیٔ اکرم   سائل کو منا زبیچ بخشی خاتم
مولائے کریم جس کا ہوئے ایسا   کب اس کو ہے احتیاج دینار و درم

خورشید سپہر دین رسول الثقلین   ہیں ان کے علی و فاطمہ قرۃ العین
فانوس نبوت و ولایت کے بیچ   مانند دو شمع جلوہ گر ہیں حسنین

اردو مرثیہ کی داغ بیل دکن کی عادل شاہی، قطب شاہی اور نظام شاہی حکومتوں میں پڑی تھی پھر دکن کے علاوہ برہان پور اور گجرات میں بھی بہت اچھے مرثیہ گو پیدا ہو گئے تھے اور اس طرح تقریباً دو صدی میں جنوب میں مرثیہ نے وہ تمام مدارج طے کر لئے تھے جو دکنی نوحہ سے شروع ہو کر سودا کے ادبی مرثیہ تک پہونچتے ہیں یعنی شکل و ہیئت کے اعتبار سے بھی مرثیہ نے نوحہ، سلام، دردو، مثلث، مربع، مخمس اور مسدس سب پہلو برت لیئے تھے اور اس کی وسعت و طوالت بھی آخر وقت میں سودا کے مراثی کے قریب پہونچ گئی تھی، شیریں زبان، مکالمہ کی ندرت، اور رفعت تخیئل میں بھی کافی ترقی ہو چکی تھی، وہ دوسری بات ہے کہ لب و لہجہ میں دکھنی یا گجراتی رنگ غالب تھا لیکن شاعرانہ اوصاف کی کمی نہ تھی، مسدس کی صورت میں سب سے پہلا مرثیہ میر مہدی متین برہان پوری کا لکھا ہوا ملتا ہے جو سو بندوں میں مشتمل ایک ترقی یافتہ مرثیہ ہے اس میں ایک نئے انداز سے کربلا کے واقعات جناب فاطمہ زہرا کی زبان سے بیان کرائے ہیں۔ متین، سراج اورنگ آبادی کے شاگرد تھے اور ان کی خوش فکری اور تلاش مضامین رنگیں کی کچھی نزاکت شفیق نے بھی تعریف کی ہے، وہ مرثیہ بہت اچھا کہتے تھے اور ان کا کلام جنوبی ہند کے مرثیہ کی ترقی کی آخری حد متعین کرتا ہے، اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ سے میر و سودا تک مرثیہ نے ایک تسلسل اور باقاعدگی کے ساتھ ترقی کی ہے، نمونۃً ان کے ایک مربع مرثیے کے پہلے دو بند دیکھئے جن سے جنوب کے مرثیہ کی تکمیلی صورت کا اندازہ ہو جائے گا،

تمہارے لکھنے سے یہ تھا ظاہر کہ اپنا پیماں وفا کرو گے   نہ تھے وہ سمجھے دغا کرو گے حرم کے سر پہ جفا کرو گے
تمہاری خصلت ہی نیش عقرب جہاں میں کسکا بھلا کرو گے   رسول کے بعد کیا کئے تم حسین کے بعد کیا کرو گے

کہے تھے جس کو رسول امجد زباں سے اپنی کہ ہے مولا   امام برحق، امیر عادل، ولی کامل، علی اعلیٰ
دلہن چھڑا کر اُسے بلا کر، لے آکے کوفہ میں مار ڈالا   اب اس کے بیٹوں کے سر کے اوپر نہ جانے کیسی بلا کرو گے

شمالی ہندوستان میں تحقیق اور مواد کی کمی ہر ورنہ واقعہ یہ ہے کہ یہاں بھی سیکڑوں مرثیہ گو پیدا ہوئے جن کے حالات زندگی اور کارناموں کا آج پتہ نہیں ملتا لیکن اگر محنت و ریاضت کے ساتھ چھان بین کی جائے تو اس طرح کے درجنوں شعراء کا کم از کم حوالہ ہی مل جاتا ہے جو یا تو خالص مرثیہ گو تھے، یا پھر دوسری اصناف کے ساتھ کبھی کبھی مرثیہ پر بھی توجہ کرتے تھے، مثلاً صلاح، شاہ مبارک آبرو، خواجہ برہان الدین عاصی، مصطفےٰ خاں یک رنگ، میر عبداللہ سکین، خلیفہ محمد علی سکندر پنجابی، مرزا مغل ندرت دہلوی، علی قلی ندیم، میر ضاحک، مرزا رفیع سودا، میر تقی میر، شیخ غلام ہمدانی مصحفی، سید محمد تقی، اشرف علی خاں فغاں، نظیر اکبر آبادی، مہربان خاں، مدد مہربان، قائم چاندپوری، راسخ عظیم آبادی، میر امانی، میر باقر علی باقر، سامانوی، میر ظہور علی خلیق اور ظہور، مرزا راجہ رام ناتھ ذرہ، محمد ہاشم مشتاق، شیخ شرف الدین حسین شرف، میرزا محمد شریف شریف، سید الہ بخش شیفتہ، میر حسام الدین علی عرف میر کچھ گریاں، میر محمد علی محب، خدا بخش موج، مرتضیٰ خاں نثار دہلوی، شیخ حسن رضا نجات دہلوی، میر محمد علی نیاز، میر سعادت علی سعادت امروہوی، حزیں، غمگیں، محزوں امروہوی، حیدر بخش حیدری، نظر علی نعیم، اعلیٰ علی، درخشاں شاہ محمد عظیم عظیم، حسینی شاہ جہاں آبادی، خادم، عطی اللہ، مرزا علی شاہ جہاں آبادی، سید محمود صابر استر آبادی، عبدالسبحان فائز لکھنوی وغیرہ،

شمالی ہند میں شاعری اور مرثیہ گوئی دونوں باقاعدہ طور پر محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوتی ہیں، اس سے پہلے عزائیہ جلسوں میں جو مرثیے پڑھے جاتے تھے، وہ عموماً فارسی، دکنی یا ملتانی زبان میں ہوتے تھے۔ شمالی ہند کے بعض شاعر اپنی مقامی زبان میں بھی بعض نوحے و سلام اور مرثیے کہہ لیا کرتے تھے جن کی ادبی حیثیت زیادہ پختہ نہیں ہوتی تھی لیکن جب خالص ریختہ گویوں کا پہلا دور شروع ہوا تو بعض ادبی مرثیے بھی لکھے جانے لگے جن میں سے مصطفےٰ خاں یک رنگ کے وہ چند اشعار محفوظ ہیں جو میر تقی میر نے نکات الشعراء میں نقل کر دیئے تھے۔ ان اشعار کا

فنی پایہ شمالی ہند کے ادبی معیار کے عین مطابق ہے۔ زبان، اسلوب بیان اور تخیل سب میں لطافت موجود ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ دکن اور گجرات کے بعد جب مرثیہ شمالی ہند میں آیا تو اس کا ادبی معیار گرا نہیں بلکہ کچھ اور بلند ہو گیا۔ یکرنگ کے ۳ اشعار یہ ہیں ؎

زخمی برنگ گل ہیں شہیدان کربلا گلزار کی نمط ہے بیابان کربلا
کھانے چلا ہے زخم ستم ظالموں کے ہاتھ دھو ہاتھ زندگی سیتی مہمان کربلا
اندھیر ہو جہاں میں کہ اب شاہ سوار کے ہاتھ ہے سر بریدہ شمع شبستان کربلا

یکرنگ، خان جہاں لودھی کے نواسے اور محمد شاہ کے منصب داروں میں تھے۔ خان آرزو سے انھوں نے مشق سخن کی تھی اور میاں مبارک آبرو کے ہمعصر تھے۔ انھیں کے زمانہ میں مراد علی قلی ندیم بھی منصب خانی پر فائز تھے وہ بھی ایک عرصہ تک مرثیہ کہتے رہے اور مشکل ترین ردیف و قوافی میں طبع آزمائی کرتے رہے۔ لیکن چونکہ وہ مرثیہ کو خالص ادبی معیار پر لانا چاہتے تھے اور اس زمانہ کے لوگ مرثیہ کا مقصد محض گریہ و بکا سمجھتے تھے اس لئے مرثیہ گو عوام کی عقیدت مندی سے غیر مستحق فائدہ اٹھا کر فنی اور ادبی کمزوریوں کی پرواہ نہیں کرتے تھے۔ اور ایسے شعراء کا کلام زیادہ مقبول رہتا تھا جو عام فہم کہتے تھے خواہ ان کا مرثیہ ادبی اور فنی معیار پر بھی پورا نہ اترے۔ مروجہ مراثی میں بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جو سنجیدہ لوگوں کے نزدیک مرتبۂ اہلبیت کے منافی تھیں لیکن عوام کی عقیدت مندی کا رخ ادھر سے نہیں ہٹتا تھا اور ان جیسے مرثیہ گویوں کے مقابلہ میں ادبی مرثیہ مقبول نہ ہوتا تھا اس لئے مجبور ہو کر ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی۔ ندیم ہی کے زمانہ میں نواب فضل علی خاں فضلی نے دہ مجلس یا کربل کتھا کے نام سے روضۃ الشہداء کا خلاصہ ۱۱۴۵ ہجری میں مکمل کیا تھا اس کتاب میں روایات کے ساتھ ساتھ موقع بموقع بعض نظمیں، مرثیے، اور نوحے بھی شامل کئے گئے تھے لیکن افسوس ہے کہ اصل کتاب آج نایاب ہے اور اس کا محض دیباچہ محفوظ رہ سکا ہے۔ بہرحال اس کے ایک نوحہ کا نمونہ یہ ہے ؎

تقدیر نے میرے تئیں گھونگھٹ ہی میں افسوس میرے بنے کی مجھے لاش دکھائی
یہ کیا بڑا اندھیر تھا مرا ہائے لے لوگو دولھا کو سوہاگ نہ میں اور موت سوہائی
لے لوگو! میں بھونڈ پیری ہی تھی گیا بجو مرے آگے دولھا موا، تھی میرے قدم کی یہ برائی
لے لوگو! میں بختوں کی جلی ایک ذرا بھی صورت بنے اپنے کی نہیں دیکھنے پائی
لے لوگو! یہ اک پل میں بسا گھر مرا اُجڑا یہ کیسی پھری موت کی اب رائی دوہائی
لاشے کے گنے بیٹھ کہا اے مرے نوشہ تو مرگیا اور میرے تئیں موت نہ آئی
لے میرے بنے مجھ سی بنی بیٹھے ترے پاس تونے مجھے کج گور سیتی آنکھ لگائی
لے میرے بنے تیری بنی تیرے بنا ہائے کفنی گلے میں ڈال کرے گی یہ دوہائی
لے میرے بنے ساس کو کیا منہ میں دکھاؤں دل میں کہے گی کیسی بہو بیاہ کے لائی

اس نوحہ میں خالص ہندوستانی عورت کے جذبات ہندوستانی لب و لہجہ میں ملتے ہیں لیکن یہ کوئی باوقار چیز نہیں ہیں بلکہ بڑی حد تک مرتبۂ اہل بیت کے منافی ہیں۔ لیکن چونکہ عوام کی افزائش گریہ کے لئے اس طرح کے نوحے اور مراثی بہت کارگر تھے اسی لئے انھیں مقبولیت حاصل تھی اور علی قلی ندیم کا ادبی مرثیہ ریکھارہ جاتا تھا۔ اسی طرح عوام کے پسند مراثی میر لطف علی خاں، محمد نعیم، اور میر عبداللہ مسکین وغیرہ نے بھی لکھے تھے۔ میر لطف علی خاں کے متعلق درگاہ قلی خاں نے لکھا تھا کہ:۔

”منقبت در ریختہ بطرز تمام و ساز و سامان مالاکلام می گوید۔ دنیا سے مرثیہ عجب سوز و گداز می گزارد معدن اندوہ است دکان الم۔ مخزن مصیبت است و گنجینۂ غم“

اسی طرح محمد نعیم کے متعلق بھی تحریر فرماتے ہیں کہ:۔

”شعرش چون تاشی از درد و اندوہ است بمجرد شنیدن طبائع را مقارن غم دائم می گردانند“

مسکین اور اُن کے دو بھائیوں یعنی حزیں اور غمگیں کے متعلق اُن کی یہ رائے ہے:

"وے بزبانِ ریختہ گفتن مہارتِ تمام دارند۔ در ہمہ شہر کلام ایشاں شہرت دارد و در واقع ہر سہ کس بسیار خوب می گویند و الفاظِ الم آور بہ مضامینِ حسرت آگیں ایجاد می کنند۔ نواسنجانِ مرثیہ بخدمت ایشاں طرفہ رجوعے است۔ مسودۂ اشعارش بہ تلاش بدست می آرند و در امثال و اقران افتخار می کنند۔ طرزہائے عجیب و تلاشہائے غریب در فکر ایں عزیزاں بنظر می آید۔ حق تعزیہ در کلام خود ادا می کنند و خلوص محبت طیبین و طاہرین بر ہمگناں ظاہر است۔ صد معتمد کہ معاش و فاکہ از مکان ہائے معین دارند و فکر غیر از منقبت بخاطر می رسانند۔ لہٰذا از استماع مرثیہ ہائیش بہ ارباب تقاضی می رسد کہ از روضۃ الشہدا متصور نیست و نہ از وقائع مقبل۔ قدردانِ مراتب الم و چاشنی گیران مائدۂ غم امتیاز می کنند۔"

مسکین کے متعلق قدرت اللہ شوق طبقات الشعراء میں لکھتے ہیں کہ:

"تمام عمر خود در تصنیفِ مرثیہ امام حسن و امام حسین صرف نمودہ و بوقت مرگ خود یک صندوقچہ از مسوداتِ مرثیہ بجائے ترکہ گذاشت و بہ ورثہ خود وصیت نمود کہ ہر سالی یک پرچہ کاغذ جدید از ایشاں برآوردہ در ایام عاشورہ رواج دہند، چنانچہ اکثر مرثیہ ہائے او در ایام محرم الحرام خواص و عوام بالحن خوش و صوتِ حسن در ماتم امامین ہمامین سعیدین شہیدین ابی محمد الحسن و ابی عبد اللہ الحسین می خوانند"

جب وداع ہونے لاگی پچھلی رات   شہ نے بعد از نوافل و رکعات
تسبیح اوپر پھرایا جلدی ہات   کہا کاے دست و دل کرو طاعات
ہر دم از عمر می رود نفسے   چوں نگہ می کنم نماند بسے
جاگتے جاگتے وہ ساری رین   کی پرستش خدا کی با صد چین
کہا آنکھوں نے ٹک تو سو لے حسین   کہا کیا سوؤں اب گذر گئی رات
خواب نوشین با مراد رحیل   باز دارد پیادہ را ز سبیل

مسکین کا ایک مربع مرثیہ یہ ہے:

یا نبی جیسی تھیں نبیوں میں سرداری ہے   سب کے خلعت سوں تمھارا سر و یا بھاری ہے
ویسی ہی آل تمھاری کو دل آزاری ہے   سب سوں زیادہ وہ انھیں پہ ہی جفا کاری ہے

فاطمہ ہے تو بچاری کا وہ گھر لوٹا ہے   اور آ ظلم کا تارا اسی پر ٹوٹا ہے
کہتی ہے میرا نصیبا تو عجب پھوٹا ہے   باپ گئے مرتے سوا مجھ پہ جفا کاری ہے

منتیں اس سید مظلوم کے مرتے ہیں ابھی   پانی ان بچوں کو نہیں ملتا جلا جاتا ہے جی
ماواں ان بچوں کا منھ دیکھ کے روتی ہیں سبھی   بس نہیں چلتا ہوئے جاتے ہیں لاچاری ہے

زینب ان ماؤں سیں بڑھ آتی تھی ایک ایک قدم   وہ آتے تھی تھیں اصغر کے اوپر واریاں ہم
دودھ ہوئے تو ہمیں فاطمہ ماں کی قسم   کیا یہ چھاتی نہیں اصغر سیں بہت پیاری ہے

یا نبی کچھ نہیں اب تاب مجھے کہنے کی   میں ہوں مسکین تمھارا مجھے غم سہنے کی
مجھ کلیجے جلے نے عرض جو کرنی تھی سو کی   اب دو فرزند ہے اور تم ہو خبردار کیا ہے

ظاہر ہے کہ اس قسم کے مراثی پر اگر ادبی نقطۂ نظر سے تنقید کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا ادبی پہلو کمزور ہے۔ جا بجا تعقیدِ لفظی اور بھرتی کے الفاظ موجود ہیں۔ ان میں ایسی باتیں اہلبیت کی زبان سے ادا کرائی گئی ہیں جو ان کے بلند کردار کے منافی ہیں اور میر اور سودا ایسے شعرا پر حکم لگانے میں حق بجانب تھے لیکن یہ خالص مرثیہ گویوں یا پیشہ ور شاعروں کا حال تھا، شاعران سے بدرجہا بہتر تھے جو محض مرثیہ گو تھے بلکہ ان کا پایہ

ریختہ میں بھی بلند تھا اور جنھوں نے کبھی کبھی تفنن طبع کے طور پر یا جوش عقیدت میں مرثیے بھی لکھے ہیں مثلاً اشرف علی خاں فغاں کے متعلق مصحفی لکھتے ہیں کہ اُن کے بعض مرثیے بہت دلچسپ ہیں۔ جس زمانہ میں مصحفی کتب نشیں تھے امروہہ کے اطراف عالم میں شاہ محزوں بہت مشہور مرثیہ گو تھے۔ خواجہ برہان الدین عاصمی کی میر تقی میر تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "مرثیہ ہم خوب می گوید"، شاہ محمد عظیم عظیم جن کے متعلق قاسم نے لکھا ہے کہ "عزیزے بود درویش نہاد از خاک پاک شاہجہاں آباد" ان کے پانچ سلام اور پانچ مراثی نواب سالار جنگ (حیدرآباد دکن) کی بیاض میں موجود ہیں۔ ایک مرثیہ کا انتخاب یہ ہے ؎

کہتی تھی ہائے زینب یا مصطفےٰ اسنو تم — فریاد بیکسوں کی آکر ذرا سنو تم
پیارا حسین رن میں مارا پڑا سنو تم — جبریل کی زبانی سب ماجرا سنو تم
جنگل میں تشنگی سوں بچے پکارتے ہیں — کوثر کے ساقیوں کو بن پانی مارتے ہیں
نانا تمھارے گھر کو ظالم اجاڑتے ہیں — سب قافلہ حرم کا لُٹا گیا سنو تم
زانو پہ ماں کے اصغر بیجان ہو پڑا ہے — عابد سرہانے اُس کے روتا ہوا کھڑا ہے
کیسا غریب بچہ پانی میں جا گڑا ہے — اللہ کریگا نہ اور جی دیا سنو تم

شاہ محمد عظیم کے مستفیدوں میں ایک بزرگ سید محمد تقی عرف میر گھاسی تھے جو جرأت کی بنت اور کلی سے گذر اوقات کیا کرتے تھے۔ آخر عمر میں فرخ آباد چلے گئے تھے جہاں نواب مہرباں خاں کے پاس سودا کا قیام رہتا تھا مرثیہ نگاری میں اُن کی مقبولیت دیکھ کر سودا کو تنقید کی سوجھی اور اُن کا دستخطی مرثیہ کہیں سے حاصل کرکے اس پر ایک رسالہ "سبیل ہدایت" لکھ دیا۔ یہ مرثیہ مربع شکل میں سات بندوں پر مشتمل ہے اس پر سودا کے اعتراضات عموماً اس نوعیت کے ہیں کہ فلاں قافیہ میں شایگاں کا نقص ہے، فلاں لفظ کڈھب ہے، یہاں تقطیع میں یہ حرف بڑھ گیا ہے، یہاں فلاں لفظ کی افزونی سے مصرع ناموزوں ہو گیا ہے۔ اس لفظ پر تشدید غلط لگائی ہے اس لفظ کے ساتھ واو معروف کا استعمال نہیں ہونا چاہیئے۔ وہاں تانیث کے بجائے تذکیر کی ضرورت تھی۔ وغیرہ سودا کی اس تنقید کا اختتام اس بند پر ہوتا ہے ؎

غرض مرثیہ یہ جو تم نے کہا ہے — عجب بحر بے ربطی اس میں بہا ہے
بلاغت کا جی ناک میں آرہا ہے — فصاحت کو دیکھو تو وہ جاں بلب ہے

سودا نے اس تنقید کی تمہید میں جو اشعار کہے ہیں اُن سے پتہ چلتا ہے کہ سودا نے جب شاعری شروع کی تو مرثیہ میں بعض ایسی چیزیں روا تھیں جو دوسری اصناف میں عیوب شعری میں داخل تھیں اور ان کی وجہ یہ تھی کو سامعین مرثیہ کو ادبی اعتبار دے کر نہیں سنتے تھے بلکہ ذکر مصائب کے طور پر سن کر گریہ و بکا میں مشغول ہو جاتے تھے۔ سید محمد تقی نے کسی زبانی گفتگو میں سودا کو مرثیہ کا مقصد یہی بتایا تھا کہ اُسے سن کر عوام الناس گریہ و بکا کریں اور اس طرح ثواب حاصل کریں۔ جب یہ مراثی بقول سودا چھوٹی امت کے لوگ لیتی جا اور پڑھو سنتے تھے تو تمام تمام دن سینہ زنی اور گریہ و بکا میں مصروف رہتے تھے۔ لیکن ایسے مرثیوں کے مقابلہ میں اعلیٰ ادبی مرثیہ دھرا رہ جاتا تھا ادبی مرثیہ کی اس ناقدری سے متاثر ہو کر سودا نے یہ تنقید لکھ دی لیکن یہاں بھی میر صاحب کے دس بند ایسے باقی رہ گئے جن کے متعلق سودا کو اعتراف کرنا پڑا کہ ان کا طور میں نے کچھ درست پایا۔ صرف کہیں کہیں بعض قوافی اور الفاظ محل نظر ہیں۔ غرض اس تنقید کے باوجود میر صاحب کا مرثیہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ اپنے دور کی مروجہ مرثیہ نگاری کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ اسے پڑھ کر یہ پتہ چل جاتا ہے کہ سودا نے اپنے عہد کے مروجہ مرثیہ پر کتنی ترقی کی تھی۔ سید محمد تقی کے اس مرثیہ کے چند ابتدائی بند یہ ہیں ؎

دلوں پر محبوں کے حالت عجب ہے — مصیبت ہے ماتم ہے غم ہے تعب ہے
غرض کیا کہوں کس روش کا غضب ہے — حسین علی کی شہادت کی شب ہے
محبوں نے دل سے یہ خوشی سب تجی ہے — ہر اک گھر میں ماتم کی مجلس رچی ہے

عجب طرح کی واے ویلا مچی ہے کہ روز قیامت کی گویا یہ شب ہے

اس زمانہ میں مرثیہ نگار دو طرح کے ہوتے تھے۔ ایک وہ جن کا ذوق خصوصی مرثیہ ہی کی طرف تھا اور دوسرے وہ جنھیں ریختہ گوئی میں نام حاصل تھا لیکن وہ کبھی کبھی جوش عقیدت میں مرثیہ بھی کہہ لیا کرتے تھے۔ پہلی قسم کے شعراء میں خواجہ برہان الدین عاصی، اُن کے بیٹے میراںانی، میر عبداللہ مسکین، حزین، غمگین اور سکندر شامل تھے۔ اور دوسرے گروہ میں اُردو کے بہت سے شعراء شامل تھے جن میں شاہ مبارک آبرو، میر سعادت علی سعادت، مرزا علی قلی ندیم، اشرف علی خاں، میر تقی میر، محمد رفیع سودا، مصحفی، نظیر اکبر آبادی، حیدر بخش حیدری، نواب مہربان خاں رند و مہرباں، قائم چاند پوری اور غلام علی راسخ عظیم آبادی وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ جس طرح میر و سودا کے دبستانوں نے اُردو شاعری کی دوسری اصناف کو کمال تک پہونچایا، اسی طرح ان استادوں کی ادبی نسلوں نے مرثیہ کو بھی اس سرحد پر لیجا کے چھوڑا جہاں سے لکھنؤ کا ترقی یافتہ مرثیہ شروع ہوتا ہے۔ سودا بطور مرثیہ نگار کافی عرصہ سے نام آور چلے آرہے ہیں لیکن عہد حاضر میں میر تقی میر کی مرثیہ گوئی سے بہت کم لوگ آشنا تھے، عام طور پر وہی ایک مرثیہ اُن سے منسوب کیا جاتا تھا جو سید محمد تقی عرف میر گھاسی کی تصنیف ہے اور جس پر سودا نے اعتراضات کئے ہیں لیکن کچھ عرصہ سے میر تقی میر کے مراثی کا حوالہ بھی بعض ادبی رسائل میں ملنے لگا تھا، بالآخر انجمن محافظ اُردو لکھنؤ نے اُن کے مراثی کا مجموعہ بھی شائع کر دیا جو دو سو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں بزرگوں میں سے سودا کو مرثیہ نگاری میں تقدیم حاصل ہے اس لیے ہم پہلے انھیں کے مراثی کا جائزہ لیتے ہیں۔

عوام پسند اُردو مرثیہ کی ادبی پستی کا احساس سب سے پہلے مراد علی تقی ندیم کو ہوا تھا پھر سودا نے اس پر تنقید کی ضرورت محسوس کی اور آخر میں سید انشاء اللہ خاں نے بھی کہا کہ ”در ہند ولا اکثر موزونان ہند کہ قوت شعر در طبیعت ندارند برائے شہرت و مدح شدن در جاہلان و جذب منافع از امرائے سخیف الرائے شروع بہ مرثیہ گوئی کنند“ سید انشاء نے محض حکم لگایا ہے کوئی نمونہ پیش نہیں کیا لیکن سودا نے معیار بھی تجویز کیا اور کثیر تعداد میں خود مرثیہ لکھ کر ادب کا اعلیٰ نمونہ بھی پیش کر دیا۔ سودا کو مرثیہ لکھنے میں کہاں تک کد تھی، اس کا اندازہ ان کے ان اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے ؎

جو مجھ سے کہتے ہیں کہہ مرثیہ سوا کچھ اور وہ چاہتے ہیں زباں سے مری سنا کچھ اور
کبھو نہیں تو کہوں اسکے ماسوا کچھ اور الم سے آل محمد کے ہے بھلا کچھ اور
حدیث آتی ہے جب سخن کہا کی مجھ کو یاد بغیر مرثیہ سمجھوں ہوں اس کو میں الحاد
اس امر میں جو ہوا ہو نبی سے یوں ارشاد تو مالغت ہو بھلا اس کی کفر یا کچھ اور

سودا کی مشق سخن چالیس سال کی ہو چکی تھی جب اُنھوں نے مرثیہ کا معیار بلند کرنے کے لیے اپنے عہد کے ایک مشہور مرثیہ گو کے کلام پر تنقید کی اس ذیل میں اُنھوں نے فرمایا تھا کہ

”مشکل ترین دقایق طرز مرثیہ کا معلوم کیا کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں ربط معنی سے دیا چنانچہ اس کام میں مختشم کاشی نے عز قبول نہیں پایا ہے۔ اسی معنی مرحوم نے یہ فرمایا ہے ؎

جمعے کہ پاس محمل شاں داشت جبرئیل گشتند بے عماری و محمل شتر سوار

پس لازم ہے کہ مرثیہ در نظر رکھ کر مرثیے کہے نہ کہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے، نادر مقالہ ہے کہ عقلا جو نہ سمجھیں اور ضبط تضحیک و تقصد لگا بیٹھیں اس کا سیاق و سباق جہلا دریافت کریں اور پھوٹ بہیں۔ بیت

معنی لفظوں سے ہوتے ہیں روپوش یاں تلک رتبۂ سخن پہونچا

گویا سودا کی تنقید کے وقت تک گھٹیا مرثیہ نگاروں کی تخلیقات محض اسی قابل ہوتی تھیں کہ وہ ”چھوٹی امت کو گریہ و بکا میں مشغول رکھ سکیں لہٰذا ان مراثی کے کمزور پہلوؤں کو سُن کر احترام عزا کے طور پر ضبط تضحیک کرتے تھے اس لیے یہ لوگ سمجھتے تھے کہ ہم بہت بڑے شاعر ہیں۔ سودا نے تنقید لکھ کر اُن کے مزعومات کو توڑا اور پھر اپنے مجوزہ معیار پر چل کر مرثیہ کو مقتضیات شاعری کے ہمعنان بنا دیا،

سوداؔ کے کلیات میں اُن کی تصنیف کے بارہ سلام اور بہتر مراثی موجود ہیں اور غالباً یہ تعداد بارہ ائمہ اور بہتر دو تن شہدائے کربلا کی رعایت سے رکھی گئی ہے۔ ان مراثی میں اقسام نظم اور مضامین دونوں اعتبار سے تنوع پایا جاتا ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ شاید ان کے مراثی اس مجموعہ میں نہیں آسکے، پھر بھی اُن سے قبل یا ان کے بعد شاید ہی کسی شاعر کے اتنی مختلف شکلوں میں مراثی موجود ہوں۔ ممکن ہے مقدار کلام کے اعتبار سے بھی اتنے مراثی شمالی ہند میں اُن کے کسی پیشرو نے نہ کہے ہوں۔ سوداؔ نے مراثی کی صورت و معنی میں بہت سے روشن اضافے کئے اور منفرد، مستزاد، مثلث، مثلث مستزاد، مربع، مربع مستزاد، مخمس، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس ترکیب بند، مخمس ترجیع بند، مسدس، مسدس ترکیب بند اور دوہرہ وغیرہ میں مراثی کہہ کر بہت سے ہیئتی تجربات سے مراثی کی دنیا کو آشنا کرایا۔ انھوں نے اُردو کے علاوہ پوربی اور پنجابی زبانوں میں بھی مرثیے لکھے اور اس طرح دوسری زبانوں کو بھی ادبی معیار سے آشنا کرایا۔ سوداؔ نے ہیئت کے علاوہ مرثیہ کا ادبی لہجہ بھی سنوارا ہے لیکن مرثیہ کا مقصد متعین کرنے میں وہ عام ڈگر سے نہیں ہٹ سکے، خود اُن کا بھی یہی خیال ہے کہ غم حسین رونے اور سامعین کو رلانے کا اجر یہ ہے کہ آتش جہنم سے نجات مل جاتی ہے ؎

جو ڈھونڈا چاہتا ہے نامۂ اعمال اے سوداؔ　　تو رو رو کر بھگو رومال پر رومال اے سودا
خوشی کو رات دن کر غم کہ تو پامال اے سودا　　الم سے اپنے دکھ سینہ کو مالامال اے سودا
بچاتا ہے اگر تو آپ کو نارِ جہنم سے

اور جب اپنے اس مقصد کو مجلس عزا میں پورا ہوتا دیکھ لیتے ہیں تو مرثیہ کو عموماً ایسے اشعار پر ختم کرتے ہیں ؎

نہ کر بس آگے تو سوداؔ یہ ذکر رہ خاموش　　فلک کی پشت سے گذرا ہے سامعوں کا خروش
لہو ہر اک کے جگر کا یہ مارتا ہے جوش　　کہ اُن کی چشم سے جز خون جگر بہا کچھ اور

لیکن اس دعوے کے باوجود ان کے مراثی کا غم انگیز پہلو نسبتاً کم ہے۔ خلوص و حقیقت، ندرتِ تخیل، شاعرانہ انداز بیان و واقعہ نگاری کے اکثر نمونے اُن کے یہاں ملتے ہیں لیکن جگر کو خون کرنے والے اشعار ان کے یہاں اپنے معاصرین سے کم پائے جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے اُن کے مراثی کو بعض لوگوں نے بے کیف کہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سوداؔ کے مراثی میں گریہ انگیز پہلو کم ہے لیکن بے کیفی کا الزام اُن پر نہیں لگایا جا سکتا۔ اُن کے کلام میں تاثیر موجود ہے جو کہیں غم انگیز جذبات سے پیدا ہوتی ہے لیکن اچھوتے خیالات سے کہیں حسن بیان سے۔ ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے ؎

کہا امام نے [illegible] مدینے سے　　طپش یہ پوچھ ہوا کے سرد سینے سے
گیا ہے [illegible]　　[illegible] دھوپ میں مدینے سے
نکل [illegible] حرم کے [illegible]　　[illegible] اور پریشان حالی
نڈھال شدتِ گرما سے ان میں وہ اطفال　　کہ جن کے جسم تھے نازک تر آبگینے سے
غبارِ راہ سے چہرہ تمام گرد آلود　　شعاعِ مہر سے سینوں کے ہو گیا ہے کبود
ہوئے سوچ میں دونوں جہاں کا وہ مسجود　　نراس جاتے ہیں چھوٹے بڑے کے جینے سے

ان اشعار کی کیفیت انیسؔ کے اس بند سے کم نہیں ہے جس میں امام حسین کی تصویر اس طرح کھینچی گئی ہے ؎

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت　　پانی نہ منزلوں نہ کہیں سایۂ درخت
ڈوبے ہوئے پسینوں میں وہ غازیوں کے رخت　　سنولا گئے ہیں رنگ جوانان نیک بخت
راکب قبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں　　توسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

سوداؔ کی ندرتِ تخیل مظاہر کائنات سے غم امام کے بہت اچھے پہلو پیدا کر لیتی ہے مثلاً ؎

رکھتی ہے داغِ غمِ شاہ نمایاں آتش — شمع کے بھیس میں رہتی کو ہے گریاں آتش
نظر آتا نہیں یہ خوشہ بہ تاکِ انگور — باغ کا آبلہ غم سے ہوا دل معمور
جگرِ غنچہ کو ماتم نے کیا چکنا چور — گل بہ شبنم یہی کہتی ہو کہ گریاں ہیں ہم
پپیہا منہ میں لاکر واں کہیں سے بوند پانی کی — اگرے ہی آکے ہراک نقش پر کہتا ہوا پی پی

واقعات کے بیان میں سوداؔ کے ماخذ وہی احادیث و روایات ہیں جو عام طور پر مجالس عزا میں سنی جاتی ہیں۔ ان روایتوں میں سے بعض تو محض حوالے کے طور پر آگئی ہیں اور بعض کو پھیلا کر پورا مرثیہ بنا لیا گیا ہے، مثلاً شہدائے کربلا کی شہادت، کربلا سے شام تک کا سفر و دربارِ یزید میں داخلہ وغیرہ واقعات علیحدہ علیحدہ لے کر مختلف مرثیوں میں بیان کئے ہیں۔ ایک یہ بات سوداؔ نے نئی کی ہے کہ ایک مرثیہ میں ایک نصرانی سے اپنا مناظرہ نظم کیا ہے، معترض کے سوالات اور اپنے مدلل جوابات بڑے فن کارانہ انداز سے بیان کئے ہیں۔ یہ مرثیہ اس بند سے شروع ہوتا ہے ؎

میں ایک نصاریٰ سے یوں از رہِ نادانی — پوچھا کہ مسلماں ہے بولا یہ وہ نصرانی
عیسیٰ کے نواسے کو ہم عید کی قربانی — کرتے تو ہمیں پھبتا دعوائے مسلمانی

سوداؔ کے بعض مراثی بغیر کسی تمہید کے بھی شروع ہو جاتے ہیں لیکن چونکہ وہ اپنے قصائد میں تشبیب لکھنے کے عادی تھے اس لئے بعض مراثی میں چہرہ لکھ کر اس خصوصیت سے مرثیہ کو بھی روشناس کرایا ہے۔ انھوں نے بعض جگہ مختصر مگر برجستہ اور بعض جگہ طویل مگر شگفتہ تمہید میں لکھی ہیں ان میں ندرتِ تخیل اور جدتِ طرزِ ادا نے تاثیر پیدا کر دی ہے۔ ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے

بولے ہیں مرغِ چمن آج کہ نالاں ہیں ہم — کہتے ہیں گل کہ سدا چاک گریباں ہیں ہم
ہے یہ سنبل کے زباں زد کہ پریشاں ہیں ہم — نرگستاں کا سخن یوں ہے کہ حیراں ہیں ہم

کرداری جس کو انیسؔ نے معراجِ کمال پر پہونچایا اس کے بعض منتشر نمونے سوداؔ کے مراثی میں بھی موجود ہیں اور ان کا کلام بھی شہدائے کربلا کی صداقت، حق پرستی، صبر و رضا، ایثار و توکل، علم و مروت، جرأت، استقلال کا آئینہ ہے، اسی طرح منظر نگاری کے طور پر بعض رزمیہ مناظر کی تصویر بھی انھوں نے پیش کی ہے۔ اور دو تین مرثیوں میں جنگ اور مقابلے کے بعض سین نظر آجاتے ہیں لیکن یہ نقوش ہلکے ہیں اور اس تفصیل سے ناآشنا نظر آتے ہیں جس میں بعد کے لکھنوی شعراء نے کمال دکھایا ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ سوداؔ نے واقعی مرثیہ کا فنی اور ادبی پایہ بلند کیا اور اُن کے کلام میں سیرت و کردار کے نقوش، واقعات اور مناظر کی تصویر کشی، زبان و بیان کی سلاست، طرزِ ادا کی شیرینی وغیرہ تمام خصوصیات اس معیار پر ملتی ہیں جو اُن کے پیشرو شعراء کی دسترس سے باہر تھیں۔

سوداؔ کے ہمعصر میر تقی میرؔ نے بھی مرثیہ بڑی عقیدت اور خلوص کے ساتھ کہا ہے۔ اس وقت تک اُن کے چونتیس مراثی اور پانچ سلام منظرِ عام پر آسکے ہیں۔ ان مراثی میں سوداؔ کی طرح ہیئت اور شکل کا تنوع ہے اور مربع، مسدس، مفرد، ترکیب بند اور ترجیع بند وغیرہ میں طبع آزمائی کی گئی ہے لیکن سوداؔ، میرؔ اور ان کے معاصرین سب نے مربع شکل کو زیادہ استعمال کیا ہے اور یہی صورت اس زمانہ میں زیادہ مقبول تھی، میرؔ کے مراثی چالیس چالیس بند تک پہونچ جاتے ہیں جن میں پُر تاثیر اندازِ بیان کے ساتھ واقعاتِ کربلا پر روشنی پڑتی ہے دو مرثیے مسدس میں بھی ہیں لیکن مجھے میرؔ کے مراثی کی یہ خصوصیت بالکل منفرد محسوس ہوتی ہے کہ انھوں نے محتشم کاشی کے دوازدہ بند کے انداز میں مرثیہ کہنے کی جرأت کی۔ محتشم کاشی کا مرثیہ بہت مقبول تھا جس کی تقلید میں دکن کے شعراء نے فارسی میں مرثیے کہے تھے لیکن اردو میں غالباً لسانی تنگ دامنی کے پیشِ نظر کسی نے تقلید نہیں کی تھی، میرؔ وہ پہلے اور غالباً آخری مرثیہ گو ہیں جنھوں نے اسی زمین اور اسی انداز کے قوافی میں ترکیب بند کہا۔ محتشم کاشی کا مرثیہ اس شعر سے شروع ہوتا ہے ؎

باز این چہ شورش است کہ در خلقِ عالم است — باز این چہ نوحہ و چہ عزا و چہ ماتم است

میر فرماتے ہیں

پھر کیا یہ دھوم ہے کہ جہاں ہے یہ تمام — پھر کیا یہ ماجرا ہے کہ ہے صبح جیسے شام

محتشم کے آخری بند کا آغاز اس طرح ہوتا ہے :-

خاموش محتشم کہ دل سنگ آب شد — بنیادِ صبر و خانۂ طاقت خراب شد

میر کے مقطع کے اشعار یہ ہیں

خاموش میر لب نہ کریں اب سخن سے باز — چپ رہ خدا کو مان کہیں اے زبان دراز
ہر حرف تیرے منہ سے نکلتا ہے شعلہ زن — سینے میں دوستوں کا ہوا جائے دل گداز
کیا ظلم ہے کہ قتل ہوا ہے امام دست — اور اس کی لاش بے کفن اوپر نہ ہو نماز
خاموش میر شمع رسالت کی بجھ گئی — بادِ شمال ظلم نے کی صبح ترکتاز
خاموش میر بس یہ جگر سوز غم نہ کہہ — گریے کے ہم تو لخت جگر کرتے ہیں نماز
خاموش میر آتش غم ہے زمانہ کش — لگ جائے گا جگر کو کوئی داغ آہ باز
خاموش میر کرتی ہے دل چاک تیری بات
صلوات بر حسین کہ ہو گی تری نجات

اسی طرح میر تقی نے سودا کی ایک زمین میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان دونوں مرثیوں کے مضامین اگرچہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ امام حسین کے کردار کی عظمت کا اظہار کرنے میں سودا میر سے زیادہ کامیاب ہیں۔ سودا نے اپنے مرثیہ میں وہ موقع پیش کیا ہے کہ جب امام حسین پشت زین سے زمین پر گرے تو روح الامین نے خدا کا یہ پیغام پہونچایا کہ اے حسین تو اپنے خون کی جو قیمت طلب کریں ادا کرنے پر آمادہ ہوں اس کے جواب میں امام حسین نے پیغمبر ان سلف کے مصائب گنا کر جواب دیا کہ میری میت یا میرے ورثا پر اور جتنے مصائب بھی راہ خدا میں پڑیں گے میں خوشی سے برداشت کروں گا اور ان کی قیمت لینا پسند نہ کروں گا لیکن چونکہ عطیہ الٰہی کو رد کرنا سوء ادب ہے اس لیے میں یہ چاہتا ہوں کہ ان مصائب کے بدلے میری امت بخش دی جائے۔ سودا کے برخلاف میر کا مرثیہ سوز و گداز سے لبریز ہے۔ میر کی دل برشتگی وہ بہار ہے جہاں سودا گرد ہو جاتے ہیں۔ میر کے تمام مراثی میں مانوس لب و لہجہ اور دلکش اسلوب نے تازگی اور تاثیر پیدا کی ہے اور یہ خصوصیات اس مخصوص مرثیہ میں بھی بہت نمایاں ہیں۔ اس مرثیہ کے چند بند یہ ہیں :-

سنو یہ قصۂ جانکاہِ کربلائے حسین — رکھو ادھر کو بھی ٹک گوش از برائے حسین
جہاں سے واسطے امت کے جی سے جائے حسین — ہزار حیف کہ امت نہ ہو فدائے حسین
حسین بیدل و غمناک بے وطن بھی ہوا — حسین جی سے گیا ٹکڑے سب بدن بھی ہوا
حسین کو نہ ہوئی گور بے کفن بھی ہوا — حسین کو کوئی کیا کہہ کے روئے ہائے حسین
جبیں پہ زخم لگا چشمہ چشمہ خون بہا — خیال آئے بہت جی میں لیک کچھ نہ کہا
جھکا کے سر کے تئیں سجدے میں سو رہا — جفا کی تیغ بھی مرآت حق نمائے حسین
جراحتوں سے تھا یاقوت رنگ خوں جاری — حسین ہائے تری اٹھ گئی بہا ساری
لڑی سے ٹوٹ گئی موتیوں کی یک باری — ملے ہیں خاک میں کیا لعل پارہ ہائے حسین
حرم کے لوگ معزز تھے پریشاں سب — برہنہ پا و سر و نظروں پہ تھے نمایاں سب
برشتہ سوختہ آس [illegible] سب — زباں پہ ہائے حسین اور لب پہ ہائے حسین
کوئی کہے تھی کہا ہو گا تم نے کیا کہیے — بھلا ہے مصلحت اب تو کہ جور ہی سہیے

گے کو رکوع کے پہ شیخ پہنچے مر رہ جلے — ، مقتضی ہوئی کہنے کی کچھ حیات نہ بسن
کوئی کہے تھی کہ یہ بھی خدا کی باتیں ہیں — کبھو کے دن ہیں بڑے اور کبھو کی راتیں ہیں
نشان کھڑے ہوئے دشمنوں کی گھاتیں ہیں — نگوں پڑا ہے سر خاک پر لوائے حسین

اسی طرح یہ مرثیہ تیس بند تک چلتا ہے۔ سودا کی طرح میر کے مراثی نے بھی مرثیہ کا فنی اور ادبی پایہ بلند کیا اور اپنے ہم عصر اور بعد آنے والے مرثیہ گویوں کو اعلیٰ ادبی نمونوں سے روشناس کرا کے ترقی کے امکانات کا پتہ دیا۔ سودا اور میر کے بعد ان کے شاگردوں اور مقلدوں نے مرثیہ کو سنبھالا اور بالآخر اُسے اس سرحد پر لے جا کر چھوڑا جہاں سے لکھنؤ کا مرثیہ اپنا کام شروع کرتا ہے۔ سودا کے شاگردوں میں نواب مہربان خاں جو غزل میں رند اور مرثیہ میں مہربان تخلص رکھتے تھے بہت اچھا مرثیہ کہتے تھے۔ اُن کے اٹھارہ مرثیے سودا کے کلیات مراثی میں شامل ہیں۔ ان مراثی کا تکنیکی اور ادبی پایہ سودا کے کلام کو نہیں پہونچتا اس لئے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ مراثی کے ذخیرہ میں اضافہ ضرور کرتے ہیں لیکن تاریخ مرثیہ گوئی کو آگے نہیں بڑھاتے اسی طرح سودا کے متبنیٰ یا فرزند مرزا غلام حیدر بیگ مجذوب نے بھی مرثیہ کہے تھے لیکن وہ بھی کوئی نمایاں حیثیت پیدا نہ کر سکے۔ سودا کے شاگردوں میں جس شخص نے مرثیہ کا ادبی پایہ بلند کیا وہ قائم چاند پوری ہیں۔ ان کے کلیات میں چار سلام اور چار مراثی موجود ہیں لیکن قیاس کہتا ہے کہ انھوں نے اس سے کہیں زیادہ کہا ہوگا کیونکہ وہ خود ایک جگہ لکھتے ہیں ؎

مقام اس کا ہے دارالسلام روز جزا — سلام جن نے سدا تم پہ یا امام لکھا
ہے روضۃ الشہدا نامۂ عمل میرا — زبس یہ ذکر مین قائم علی الدوام لکھا

جو شخص علی الدوام یہ ذکر کرے ظاہر ہے کہ اس کے مراثی انگلیوں میں نہیں گنے جا سکیں گے۔ بہرحال موجودہ صورت میں اُن کے تین طویل مرثیے جو مربع شکل میں ہیں اپنے عہد کے اعلیٰ ادبی کارناموں کا نمونہ ہیں۔ پہلا مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

اے فلک تجھ سا بھی کوئی اور بدکردار ہے — آلِ پیغمبر پہ جس کو یہ ستم ہموار ہے
چوں حباب موج دم لینا انھیں دشوار ہے — ایک سر ہو جس جگہ واں سیکڑوں تلوار ہے
قتل کرتے ہیں کسی ایسے ہی مجرم کو کبھو — پوچھ لیتے ہیں اُسے بھی کچھ ہے تیری آرزو
ذبح کیجے سبط پیغمبر کو یوں تشنہ گلو — اور نہ کہئے اس سے پانی بھی تجھے درکار ہے
خون میں ڈوبا ہو کس کے طفل شیر خوار کا تن — کون ایسا مر گیا ہے جس کو نہ دے کوئی کفن
سر اُدھر نیزے پہ سوکھے ہے پڑا ادھر بدن — مر بھی جاتے ہیں پہ ایسی موت کس کی خوار ہو
لاش پر ہو لاش سارے گھر کی اس صورت سے ڈھیر — جوں پڑے ہوں خرمن گل باغ میں بالا و زیر
ہے کہیں چولی بدن پر تو نہیں دامن کا گھیر — ہے بدن عریاں کسی کے سر پہ گر دستار ہے
لگ رہی ہو سر پہ جیدھر دیکھئے خیمہ کو آگ — چھپتے ہیں زینب کے پیچھے آ کے بچے بھاگ بھاگ
سامنے آنگن میں لٹتا ہو بھتیجی کا سہاگ — فکر میں عابد سا بھتیجا خستہ و بیمار ہے

قائم کے علاوہ اس دور میں مصحفی اور میر حسن نے بھی [illegible] مرثیے لکھے [illegible] کے مراثی ہمارے سامنے نہیں ہیں لیکن اُن کے دیوان اوّل کے بعض سلام اور نوحے موجود ہیں جن سے ان کے طرز کلام کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ایک سلام کے چند اشعار یہ ہیں ؎

[illegible] شبنم [illegible] تر ہے — کہ جس سے فرش ہے نمناک اور زمین تر ہے
جو دست شاہ میں تھی خاتم رسول اللہ — رکھو اسے منہ میں کہا کچھ تو یہ نگیں تر ہے
یہ [illegible] ہوئے ہیں شہیدوں کے خون سے تھالے — کہ [illegible] گاہ کی [illegible] زمیں تر ہے
[illegible] کی ہے جو قائم نے ذات نعمت کے — [illegible] آستیں تر ہے

فلک فلک پہ جو ہر لحظہ گریہ کرتے ہیں　　　انھوں کے اشک سے تا چرخ ہفتمیں تر ہے

فلک سے یہ عمل ایسا ہوا کہ آن ملک　　　ہے آفتاب حمل ماہ کی جبیں تر ہے

پسینہ تن سے جو عابد کے پونچھتی تھی زینب　　　وہ اب بھی نم ہے جو رومال اولیں تر ہے

بحال زار شہیداں داد فتادہ بدست　　　ہر اک غزال کا داماں دیدہ نمیں تر ہے

لکھوں میں حال شہیدوں کا مصحفی کیونکر　　　کہ دیدۂ قلم عجز آفریں تر ہے

اسی طرح میر حسن کا کوئی مرثیہ ہمیں نہیں مل سکا لیکن تذکرہ شعرا میں وہ خود اپنے متعلق لکھ گئے ہیں کہ "اکثر بفرمائش نواب معلی القاب مرثیہ امام علیہ السلام نیز گفتن می آید" میر حسن کا صرف ایک سلام ہمیں دستیاب ہو سکا ہے جس کے چند اشعار یہ ہیں ؎

مجرا لکھو شبیر پہ اس طرح حزیں ہو　　　جو اشک کے سیلاب سے تر ساری زمیں ہو

سر اس کا علم پر ہو ظلم آہ کہ جو شخص　　　حیدر کا نشاں دوش محمد کا مکیں ہو

بجز حضرت شبیر بھلا کون ہے یارو　　　جو ساجد و مسجود دم بازپسیں ہو

صد حیف لے پیادہ روی اس کے پسر کو　　　کونین کی اقلیم کا جو تخت نشیں ہو

خشک احمد مختار کے کس طرح ہوں آنسو　　　تر خون میں شبیر کے جب خنجر کیں ہو

سر ننگے نہ کس طرح سے ہوں فاطمہ نالاں　　　عریاں پڑی جب دشت میں لاش شہ دیں ہو

اے پیر فلک ہووے نہ اکبر سا جواں آہ　　　تیر دہ تیر ظلم ہو اور اس کی جبیں ہو

ہیہات جو قوت بازوئے حسینی　　　شانہ کہیں، سر اس کا کہیں، پاؤں کہیں ہو

محتاج چادر ہوئیں وہ لے وائے کہ جن کے　　　یوں سلطنت ہر دو جہاں زیر نگیں ہو

ہے حضرت شبیر سے یہ عرض حسن کی　　　جا مشہد عالی پہ یہ پیوند زمیں ہو

یہاں تک مرثیہ اپنے قدیم تکنیکی خصائص کے ساتھ ادبی شعور پیدا کر چکا تھا۔ اور ان کے اعزہ کے مصائب کا شاعرانہ اسلوب کے ساتھ بیان ہونے لگا تھا، کربلا کے واقعات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے مربوط اور مسلسل قصہ کی صورت میں پچاس ساٹھ بند کا احاطہ کرنے لگے تھے۔ اب مذہبی اور ادبی دونوں پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اہلبیت کے واقعات اور کردار کی تبلیغ ایسے انداز میں ہو رہی تھی کہ مرثیہ صرف جہولی امت ہی کو متاثر کرنے تک محدود نہ تھا بلکہ سنجیدہ اور باوقار لوگ بھی اس سے اثر قبول کر رہے تھے۔ لیکن لکھنؤ کے بڑھتے ہوئے ادبی، مجلسی اور ثقافتی تقاضے اس سے بھی پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ جس رفتار سے یہاں کا تہذیبی شعور بیدار ہو رہا تھا اس کے پیش نظر مرثیہ میں بھی وسعت اور پھیلاؤ کی ضرورت تھی۔ شجاع الدولہ کے عہد سے اودھ کی تہذیب کا سنگ بنیاد رکھا جا چکا تھا اور رسوم عزاداری کی بنیاد پڑ چکی تھی لیکن ابھی یہاں کی زندگی میں رچاؤ نہیں پیدا ہوا تھا۔ یہ صورت آصف الدولہ کے عہد سے شروع ہوئی۔ جب ۱۱۹۹ھ میں عاشور خانۂ آصفی تعمیر ہوا اور غفراں مآب نے لکھنؤ میں اقامت اختیار کر کے رشد و ہدایت کا سلسلہ شروع کیا، انھوں نے عزاداری میں ایران اور عراق کی بعض مروجہ رسوم کو داخل کر کے محرم کو ایک مخصوص و منفرد تقریب کی صورت دیدی، رفتہ رفتہ خلوص و عقیدت مندی نے اس کے انداز میں توسیع کرائی۔ پہلے سعادت علی خاں کے عہد میں درگاہ عباس اور تال کٹورہ کی کربلا تعمیر ہوئی، پھر غازی الدین حیدر کے زمانہ میں قدم رسول اور شاہ نجف کی عمارتیں تیار ہوئیں نصیر الدین حیدر نے ادادت نگر کی کربلا بنوائی۔ اس طرح زمانہ کے ساتھ ساتھ مذہبی تقریبات کے لیے امکانات بڑھتے رہے۔ بالآخر لکھنؤ میں سیکڑوں امام باڑے، درجنوں کربلائیں اور ائمہ معصومین کے روضوں کی نقلیں تعمیر ہو گئیں اس ایک شہر میں روضہ امام رضا، روضہ حضرت زینب، روضہ حضرت عباس، روضہ امام موسیٰ کاظم و امام محمد تقی، روضہ نجف اشرف، روضہ پسران حضرت مسلم، فاطمین اور مسجد شام کی متعدد عمارتیں موجود تھیں اور ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ، کربلائے مقیم الدولہ، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب عمید الدولہ، کربلائے نواب ملکہ آفاق

کربلائے حاجی سبیتا، کربلائے... کربلائے میر خدا بخش اور کربلائے نصیر الدین حیدر وغیرہ واقع تھیں، امام باڑوں کی تعداد کا شمار اس لیے مشکل ہے کہ گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نصب ہوتے اور مجلسیں منعقد ہوا کرتی تھیں۔ لوگ جگہ جگہ اور سبیلیں جاری کرتے اور حب اہلبیت میں روپے کو پانی کی طرح بہاتے تھے۔ دربار اور امرا جس خلوص و عقیدت کے ساتھ ایام عزا مناتے تھے اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ کے عوام بھی بلاتخصیص مذہب وملت یہ رسوم ادا کرنے لگے تھے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اودھ کی عزاداری میں مسلمانوں کے دوش بدوش بعض ہندوؤں نے بھی حصہ لیا، اور مہاراجہ ٹکیت رائے، راجہ جھاؤ لال، اور راجہ بیدہ رام وغیرہ نے اپنے ذاتی امام باڑے تعمیر کرائے اور محرم پر لاکھوں روپئے صرف کیے، آج بھی محلہ نواز گنج میں جھاؤلال کا امام باڑہ موجود ہے۔ غرض ہندو عوام تک عزاداریاں کرتے، تعزیہ نکالتے، منبر یاں اٹھاتے، سوز خوانیاں کرتے اور مرثیے پڑھتے تھے، اس طرح ان مخصوص مذہبی رسوم کی ادائگی کے لحاظ سے لکھنؤ کو نہ صرف ہندوستان بلکہ ساری دنیا میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہو گئی تھی، اس مذہبی ماحول نے عزاداری کے ساتھ ساتھ مرثیہ گویوں کی ایک کثیر جماعت پیدا کر دی تھی جن میں مرزا آغا خاں آغا، غلام اشرف افسر، گدا، مرزا پناہ علی بیگ افسردہ، میر محمد علی صبر فیض آبادی، احمد اللہ لکھنوی، میر اعظم تجمل، عبد اللہ رستا لکھنوی، چھنولال طرب و دلگیر، میر عوض علی عیاش، مرزا اسحٰق وصل، نواب محمد تقی ہوس، درخشا، میر مستحسن خلیق، میرزا احسن خلق، میر مظفر حسین ضمیر، میرزا جعفر علی فصیح اور سید میرزا انس وغیرہ شامل ہیں، لیکن ان میں سے جن لوگوں کا کلام زمانہ کی دستبرد سے بچ کر ہم تک پہونچا ہے ان میں خلیق، فصیح، ضمیر اور دلگیر زیادہ اہم ہیں۔ ان شاعروں نے ایک ہی رنگ وصورت کے کچھ ایسے ادبی نقوش چھوڑے ہیں کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل ہے لیکن زمانہ نے قبول عام کی سند صرف خلیق و ضمیر ہی کو عطا کی، باقی لوگوں کے نام شاید اس لیے روشن نہ رہ سکے کہ ان کے سلسلہ سے انیس و دبیر جیسے کاملین فن پیدا نہ ہو سکے۔

خلیق و ضمیر کے کلام میں کوئی مابہ الامتیاز فرق نظر نہیں آتا، سوائے اس کے کہ خلیق کی زبان فصیح اور زیادہ باا‌ثر ہے لیکن ضمیر کی یہ جدت بھی تاریخی حیثیت رکھتی ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے مرثیہ کی تشکیل جدید صورت میں کی اور اس کے منتشر اجزا کو یکجا کر کے بہت سی رزمی اور بزمی خصوصیات اس میں سمو دیں۔ ضمیر نے اپنی اس اولیت کا دعویٰ جس مرثیہ میں کیا ہے اس کا یہ بند مشہور ہے ؎

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکل نبی کے   سنہ بارہ سو انچاس تھے ہجر نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے   اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نوی کے
اس میں کہوں سو میں یہ دعوےٰ ہے میرا   اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

اس دعوے سے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ ہم شکل نبی کے وصف لکھے گئے جسے ہم ایجاد سراپا پر محمول کر سکتے ہیں جو اس مرثیہ میں خصوصیت کے ساتھ بیان ہوا ہے لیکن کسی اور نو ایجاد چیز کا پتہ نہیں چلتا۔ اگر بارہ سو انچاس ہجری سے ادھر کا کلام کسی صورت سے الگ کیا جا سکے تو یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ میر ضمیر سے پہلے مرثیہ میں کون کون سی چیزیں موجود تھیں اور ضمیر نے کیا کیا ایجادات کیں، ضمیر نے اس دعوے کے جواب میں انیس کا یہ بند بھی اہمیت رکھتا ہے ؎

خلق میں مثل خلیق اور تھا خوش گو کوئی کب   نام لے، دھو لے زباں کوثر و تسنیم سے جب
بلبل گلشن زہرا و علی عاشق رب   متبع مرثیہ گوئی میں ہوئے جس کے سب
ہوا گر ذہن میں جودت ہے کہ موزونی ہے   اس احاطہ سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سب مرثیہ گویوں نے خلیق کے کس وصف کا اتباع کیا۔ ممکن ہے یہ تشکیل مرثیہ کے بجائے فصاحت کلام کی طرف اشارہ ہو کیونکہ میر انیس نے کوثر و تسنیم کی رعایت عام طور پر فصاحت زبان کے لیے استعمال کی ہیں۔ بہر حال میر ضمیر کے دعوے کی نوعیت کو سمجھنے میں ہمیں شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی کے مراثی سے بھی مدد ملتی ہے، راسخ جو میر تقی میر کے شاگرد تھے ۱۱۶۲ھ میں پٹنہ میں پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے ۱۲۳۸ھ میں وہیں وفات پائی، بسلسلہ سیر و سیاحت ایک عرصہ تک کلکتہ، غازی پور، لکھنؤ اور دلی میں مقیم رہ چکے تھے، ان کی مثنوی "کشش عشق" میں نواب آصف الدولہ کی تعریف اور مثنوی "سوز عشق" میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے جس سے ان کی لکھنؤ سے وابستگی ظاہر ہوتی ہے، انکے

کلیات میں تین مرثیے مسدس کی صورت میں موجود ہیں اور چونکہ ان کا انتقال میر ضمیر کے دعوائے اولیت سے گیارہ سال پہلے ہو چکا ہے، اس لیے اُ ن مراثی سے وہ حد تعین کی جا سکتی ہے جس سے ضمیر کے ادعا کو پرکھا جا سکتا ہے۔ راسخ کا دوسرا مرثیہ حضرت علی اکبر کے حال میں ہے جس کا مطلع یہ ہے ؎

جب حضرت اکبر کو پیغام قضا آیا   خوش ہو گئے دل اپنا راضی برضا پایا
مرنے پہ کمر باندھی زیں اسپ پہ بندھوایا   ماں نے کہا اے بیٹا کیا قصد ہے؟ فرمایا
دُھن ہے مجھے اب اپنے اس سر کے کٹانے کی   رخصت دو بس اب مجھ کو میدان میں جانے کی

اس کے بعد تفصیل کے ساتھ جناب علی اکبر کی رخصت کے واقعات نظم کئے ہیں۔ بیٹا پہلے اپنی ماں سے اجازت لیتا ہے اور پھر باپ سے رضائے مرگ طلب کرتا ہے، رخصت کا آخری بند یہ ہے ؎

پھر بولے کہ مرنے کا مت کر تو غم اے اکبر   جو ہو سو پہ ہرگز مت مار دم اے اکبر
میدان رضا میں ثابت قدم اے اکبر   کر سکے کر قتلیں نذر تیغ ستم اے اکبر
یہ کہہ کے اجازت دی میدان کی اکبر کو   اکبر نے کیا جا کر امت پہ فدا سر کو

اور اس کے بعد دوسرا بند یہ ہے ؎

واں پاس گئے حیدر کے ہو کر کے شہید اکبر   یاں خیمہ میں آ دو اوس کی وہ خستہ جگر مادر
سر ننگے برہنہ پا بیچین تھی اور مضطر   کہتی تھی یہ اپنے ہاتھوں کے تئیں مل کر
تم بچھڑے ہوئے ہر اک کے پھر آن ملے سارے   تم کس گھڑی بچھڑے تھے جو پھر نہ ملے پیارے

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ رخصت کے بعد فوراً شہادت کا بیان آتا ہے اور مرثیہ اس رزمیہ تفصیل سے محروم رہ جاتا ہے جو ضمیر کے مرثیوں میں التزام کے ساتھ ملتی ہے، راسخ کے مرثیوں میں مثیدا اور دوسری بزمیہ خصوصیات بھی نہیں ملتیں، اس لیے قیاس ہوتا ہے کہ شاید مرثیہ کی تکمیل تشکیل راسخ کے بعد عمل میں آئی ہو گی،

میر ضمیر کے دعویٰ کی تردید میں ایک اور شہادت بھی ہمارے پاس موجود ہے۔ یہ مرزا جعفر علی فصیح کا ایک مرثیہ ہے جس کا مطلع ہے ؎

مومنو! فاطمہ کے لخت جگر تھے حسنین

اس مرثیہ کے مقطع میں شاعر نے غازی الدین حیدر بادشاہ اودھ کو دعا دی ہے کہ خدا انھیں شاہ دوراں بنا دے، غازی الدین حیدر نے سنہ ۱۲۳۳ھ میں شاہ زمن کا لقب اختیار کیا تھا۔ اس کے دو تین سال بعد مرزا فصیح زیارت کو چلے گئے تھے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں لکھا کہ ایک بار پہلے بھی زیارات کر چکے تھے اب دوبارہ اسی ارادہ سے کلکتہ کی طرف روانہ ہوئے، ریاض الفصحا سنہ ۱۲۳۶ھ میں لکھا گیا اس وقت فصیح کی عمر تریسٹھ سال تھی، اور اس کے بعد اُنھوں نے مکہ معظمہ میں مستقلاً سکونت اختیار کر لی تھی اس لیے یہ مرثیہ یقیناً زیارات کو روانہ ہونے سے پہلے غازی الدین حیدر کی مسند نشینی یا اعلان بادشاہت کے بعد یعنی میر ضمیر کے مرثیہ سے تقریباً تیرہ چودہ سال پیشتر لکھا ہو گا، یہ مرثیہ پسران حضرت مسلم کے حال میں ہے اور اس میں چہرہ، رخصت، رزم اور شہادت وغیرہ سبھی اجزا موجود ہیں۔ رزم خصوصیت کے ساتھ اچھی کہی ہے اور مرثیہ تکمیلی صورت میں نظر آتا ہے۔ کمی صرف سراپا کی ہے جو بعد میں میر ضمیر نے شامل کیا۔ ریاض الفصحا میں میر ضمیر کو جوان منحنی کہا ہے اور ان کی عمر تیس سال بتائی ہے اس لحاظ سے فصیح اور ضمیر کی عمر میں کم و بیش بتیس سال کا تفاوت ہوا، اس لیے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ مرثیہ کی تشکیل جدید کا سہرا صرف میر ضمیر کے سر پر باندھنا مناسب نہیں ہے۔

بہرحال میر ضمیر اور اُن کے معاصرین نے مرثیہ کو ایک مستقل فن کی صورت دے کر تمام شعری محاسن اس میں جمع کر دیئے۔ مرثیہ کی تکنیک میں قصیدہ و مثنوی کے بعض اجزا سے بھی کام لیا اور ایک مسلسل پلاٹ کے ساتھ کسی شہید کے واقعات اس طرح پیش کئے کہ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیبی زندگی اور مجلسی مذاق کے عین مطابق ٹھہرا، ان کی تخلیقی کوششوں کے بعد انیس و دبیر کا کام صرف اتنا رہ گیا تھا کہ وہ ہیئت کی پرداخت پر توجہ دیئے بغیر مضامین میں تنوع اور وسعت پیدا کریں اور اگر ان میں عظیم فن کارانہ صلاحیتیں موجود ہوں تو اس صنف سخن میں آخری کلاسکی شاہکار پیش کریں۔

ٹی ایس۔ ایلیٹ نے دعویٰ کیا ہے کہ کوئی کلاسک یا بہت بڑی فنی تخلیق اسی وقت وجود میں آتی ہے جب کوئی قوم ثقافتی عروج کے اس نقطہ پر پہونچ جائے جہاں سے اس کا زوال شروع ہوتا ہے" انیس کے زمانہ میں لکھنؤ کا تمدن جو اسلامی تمدن کی آخری لہر تھا اس عروج پر آگیا تھا جہاں سے آگے ترقی ممکن نظر نہ آتی تھی اور جمود زنگا ہوں کے سامنے تھا، ایسے وقت میں عظیم فن کار زبان و ادب کے ذخیروں کو کھنگال کر اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول کر ایسی چیز پیش کیا کرتا ہے جس کا جواب اس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک خود زبان کا مزاج نہ بدل جائے، چنانچہ انیس نے بھی نے بھی تمام ادبی روایات کو نچوڑ کر ترقی کے تمام امکانات اپنے مرثیہ میں اس طرح سمو دیئے ہیں کہ اس میں تازگی، وسعت اور عظمت پیدا ہوگئی ہے اب اس کی تخلیقات کا جواب اس وقت تک کوئی پیدا نہیں کر سکتا جب تک اُردو زبان کا مزاج نہ بدل جائے، انیس کو اپنی گزشتہ نسلوں کے ادبی وقار کا بڑا احساس تھا۔ وہ روایات کا احترام کرتے تھے اس لیے زبان اور ہئیت میں کوئی تبدیلی کئے بغیر ہی انھوں نے شعریت، رنگینی، وسعت اور عظمت پیدا کی، انھوں نے بلاغت کے اصولوں کو مد نظر رکھ کر مرثیے کے مضامین میں بعض اضافے بھی کئے۔ مثلاً مختلف انداز سے فضائل کے بیانات بڑھائے، گھوڑے، تلوار اور علم کی تعریفوں کو وسعت دی۔ مناظر فطرت، صف آرائی، طعن و تعریض، اور پہلوانوں کے رد و بدل کے نقشے ہزاروں طرح سے شامل کئے، مرثیہ میں صداقت شعری کے ساتھ ساتھ صحیح جذبات انسانی کا بھی خیال رکھا اور مذہبی معتقدات کی پابندی کے باوجود مرثیوں کی شعریت کو ایک جداگانہ وصف شعری کی حیثیت دے دی" انھوں نے مرثیہ کو رونے رُلانے کی حد و سے آگے بڑھا کر پیری پُر شوکت زندگی کا آئینہ دار بنا دیا۔

انیس کے ساتھ اُن کے معاصرین اور مقلدین کا ایک زبر دست گروہ تھا جو مرثیہ کے خد و خال سنوارنے اور اس کی تخلیقات میں وسعت اور تنوع پیدا کرنے میں ان کا ہاتھ بٹا رہا تھا۔ اس گروہ میں ایک تو خود انیس کا خاندان تھا جس میں اُنس، مونس، نفیس، سلیس، اور وحید شامل تھے۔ دوسرے مرزا دبیر اور ان کا حلقہ تھا جس میں منیر، سیر، شکوہ آبادی، صفی بلگرامی، شاد عظیم آبادی، مرزا اوج، عظیم، قدیر، بقا، مہدی، خطیر اور صفدر وغیرہ تھے تیسرے سید مرزا انس کا گھرانا تھا جس میں عشق، عاشق، صبر، صابر، ادب، رشید اور جدید تھے، انفرادی طور پر مرثیہ کہنے والوں میں مولوی مہدی حسین ماہر علی میاں کامل، اپنے صاحب شائق۔ نواب اصغر حسین فاخر، میر مہدی کمال، تسلی، اعجاز اور خود رشید وغیرہ تھے، ان سب شاعروں نے مل کر مرثیہ کے سرمایہ میں اتنا اضافہ کیا کہ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے لکھنؤ کے یہ کارنامے تاریخ ادب میں اپنا جواب نہیں رکھتے،

مجموعی حیثیت سے لکھنؤ کا مرثیہ ادبی اور فنی کمال کا مظہر ہے۔ وہ اپنی ہئیت میں رفتہ رفتہ ترقی کر کے صنف سخن کے اعتبار سے ایک نئی چیز بن گیا ہے اس کی ساخت کو تعمیری صورت دینے میں زمانہ کے مذاق، مرثیہ کی اندرونی ضروریات اور تسلسل زمانہ کا ہاتھ ہے ماحول کے ادبی مذاق اور مجلسی تقاضوں ہی نے مرثیہ کو اس کی ہئیت اور اسلوب میں اضافہ کرنے پر مجبور کیا تھا، بالآخر اس میں مرثیت کے ساتھ ساتھ رزمیہ اور المیہ عناصر اور دوسری اصناف سخن کے بعض اجزا کا بڑا حسین امتزاج پیدا ہو گیا۔ کئی گھنٹہ کی لمبی نشست میں طبیعت کو تنوع کی ضرورت تھی اسی کے پیش نظر مرثیہ کی ساخت میں جا بجا طبیعت کے سہارے کا انتظام کیا گیا اور اس طرح چہرہ، سراپا، ساقی نامہ، تلوار اور گھوڑے کے اوصاف وغیرہ شامل کئے گئے چہرہ سے سامعین کی توجہ کو جذب کر لینے کا کام لیا۔ پھر بہار کے ساتھ تھوڑے سے واقعات بیان کرتے ہوئے [illegible] ذہن کو رخصت کا حادثہ سننے کے لیے آمادہ کر لیا۔ رخصت میں جذبات کا گداز جب عروج پر پہونچ گیا تو فوراً سواری کا اہتمام دبدبہ اور [illegible] کر طبیعت کو [illegible] کر دیا۔ وہ پھر سب سے زیادہ غم انگیز حادثہ یعنی شہادت کا بیان سنانے کے لیے جنگ کی تفصیلات سے طبیعت [illegible]، مرثیہ میں ڈرامائی عناصر کا التزام بھی توجہ اور دلچسپی ہی کے پیش نظر کیا گیا ہے، مرثیہ کی یہ ساخت اس کا سب [illegible] اور [illegible] کا ڈرامائی عمل بہت بڑے فنی تصویر کی پیداوار ہے جو لوگ مرثیہ سے ایک مسلسل نظم کا مطالبہ کرتے ہیں وہ اس حقیقت کو نظر میں نہیں رکھتے کہ مرثیہ گو کا مقصد یہ تھا کہ وہ واقعات کربلا پر کوئی مسلسل تاریخی نظم لکھے، بلکہ اس کی ضرورت یہ تھی کہ ہر روز [illegible] کو واقعات کربلا کے مختلف اجزا سنائے اور اس طرح دس دن کی مجالس میں اپنے سامعین سے تمام واقعات کا احاطہ کر [illegible]

ہر بڑا ادب کسی نہ کسی اخلاقی نظام کی ترویج کیا کرتا ہے چنانچہ لکھنؤ کے مرثیہ نے بھی ایک اخلاقی نظام کی تبلیغ کی ہے۔ اور اس نظام کی قدریں ایسی مکمل اور آفاقی حیثیت رکھتی ہیں کہ جو ہر مقام اور ہر زمانے میں انسانی سیرت کی طہارت کا کام انجام دے سکتی ہیں اس نظام کو پیش کرنے کی ممکن ہے اس لیے بھی ضرورت پیش آئی ہو کہ اس وقت مسلمانوں کا نظام زندگی اور ان کی اخلاقی حیثیت زوال پذیر تھے اس لیے ضرورت تھی کہ عوام کی توجہ ان اخلاقی قدروں کی طرف کرائی جائے جو کربلا کے غازیوں کے عمل میں تھیں۔ مرثیہ نے امام حسین اور اُن کے اعزہ کو قومی ہیرو کی حیثیت سے پیش کیا تھا اور چونکہ وہ شرافتِ مطلق کا نمونہ تھے اس لیے ان کی سیرتوں کے بیان سے یہ پہلو خود بخود اُبھر آئے کہ بچوں میں ولولہ اور جرارت ہو، عورتوں میں حوصلہ اور ایثار کا جذبہ ہو اور مرد سخت حقائق کا مقابلہ کرنے پر آمادہ ہوں۔ ذلت کی زندگی پر موت کو ترجیح دینا اور اصول کی حمایت میں سب کچھ لٹا دینا وہ روشن درس ہے جو مرثیوں نے اپنے مخاطبین کو دیا ہے،

غرض اس طرح مرثیہ محض وصف بیست تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ایک زبردست اخلاقی، فنی اور ادبی روایت بن گیا۔ اور اب اُس کی صورت اور ادبی معیار پر اس وقت تک ترقی کے امکانات نہیں ہیں جب تک سوسائٹی کی قدریں اور زبان کا مزاج نہ بدل جائے،

‹‹نگار›› کے پچھلے فایل

سنہ ۳۲ء	جولائی تا دسمبر	————	۸ر
سنہ ۳۶ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ ہندی شاعری نمبر)	۱۵ر
سنہ ۳۷ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ اصحاب کہف و خلافت نمبر)	۱۵ر
سنہ ۳۹ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ مصحفی نمبر)	۱۵ر
سنہ ۴۰ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ نظیر نمبر)	۱۵ر
سنہ ۴۴ء	جولائی تا دسمبر	————	۸ر
سنہ ۴۶ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ انتقاد نمبر)	۱۵ر
سنہ ۴۷ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ ماجد ولین نمبر)	۱۵ر
سنہ ۴۹ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ افسانہ نمبر)	۱۵ر
سنہ ۵۰ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ تنقید نمبر)	۱۵ر
سنہ ۵۲ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ حسرت نمبر)	۱۵ر
سنہ ۵۳ء	جنوری تا دسمبر	(سالنامہ داغ نمبر)	۱۵ر

نوٹ: ۔صرف ایک ایک فایل موجود ہے اور سب سے پہلے جس کا آرڈر پہونچے گا اُسی کو دیا جائے گا۔ قیمت محصول ڈاک کے علاوہ ہے۔

منیجر نگار لکھنؤ

اُردو شاعری میں طنز و ظرافت

پروفیسر غلام احمد فرقت

گلستانِ ادب میں طنز و مزاح، ظرافت اور شوخی، لطافت اور شعر گوئی کے بیل بوٹے ہمیشہ اس وقت کھلتے ہیں جب زبان معراجِ کمال کو پہنچی ہے، جب شوخ الفاظ، چٹیلے محاورات اور نازک اصطلاحات نے اس میں جنم لیا ہے اور جب الفاظ کی دھار جواہرات ادب کی تراش و خراش کا ملکہ پیدا ہوا ہے۔ طنز و مزاح کا پودا بڑا نفاست پسند اور نازک مزاج ہوتا ہے۔ ذرا میں سرسبز و شاداب، ذرا میں خشک اور بدقطع۔ پھر تربیت بھی شاہانہ چاہتا ہے۔ اس کو تہذیب و تمدن، امن و عافیت، خوشحالی اور فارغ البالی ہی کی فضا راس آتی ہے وہ بڑی ریاضت چاہتا ہے۔ اس کی پرداخت ہر باغبان کے بس کی بات نہیں۔

دراصل ہنسی جس سے ظرافت کے پودے کی آبیاری ہوتی ہے ایک فطری جذبہ ہے جو مخصوص لمحاتِ زندگی میں ہر انسان میں پایا جاتا ہے۔ ماہرین نفسیات کا خیال ہے کہ دنیا کی ذی روح چیزوں میں صرف انسان ہی ایک ایسا حیوان ہے جو ہنستا ہے۔ بعض قدیم ماہرین نفسیات کا گمان تھا کہ چرخ جس کو عوام عام طور سے لکڑبھگا بھی کہتے ہیں ہنستا ہے مگر جدید تحقیق کی روشنی میں یہ چیز پایۂ ثبوت کو پہونچ چکی ہے کہ چرخ ہنستا نہیں ہو بلکہ بعض اوقات اُس کے چہرے کے اتار چڑھاؤ اُن کیفیات سے مشابہ ہو جاتے ہیں جو ہنستے وقت انسان پر طاری ہوتی ہیں۔ چہرے کے اسی اتار چڑھاؤ نے غالباً ماہرین کو شک و شبہ میں ڈالدیا۔

غرض ہنسی اور دل لگی کی تلاش میں ماہرین نفسیات نے تخیلات کے صحراؤں میں جو بادیہ پیمائی کی ہے انہی صحراؤں اور بیابانوں سے گزر کر ہم کو ان شعراء اور ادباء کی بزمِ نشاط تک پہونچنا ہے جو تحقیق اور تدقیق کی دنیا سے بے پرواہ ہو کر ہنستے مسکراتے اور قہقہے بلند کرتے نظر آتے ہیں یہی وہ برگزیدہ اور مقدس ہستیاں ہیں جنھوں نے دنیا کے آلام و مصائب کی دہکتی آگ کو اپنی مسکراہٹوں اور قہقہوں کی خشک چھینٹوں سے سرد کرکے اپنی زندگیوں کو رشکِ گلستاں بنایا اور بزم ادب کو ایسے حسین اور دلکش گلدستوں سے آراستہ کیا جن کی تازگی بہت سے کمہلائے ہوئے دلوں کو ہمیشہ دعوتِ تبسم دیتی رہیگی۔

اردو شاعری میں سب سے پہلے ہم کو ظرافت کا پرتو واعظ و محتسب پر طنز کی صورت میں اس وقت سے ملتا ہے جب اردو زبان کے منھ سے دودھ کی بو آتی تھی، اور جب اردو شعراء کا کلام نیم فارسی یا نیم ہندی گھونگھٹ میں پروان چڑھ رہا تھا۔ اس وقت اردو کو برائے نام اردو کہا جا سکتا تھا، چنانچہ قلی قطب شاہ کے وقت سے جسے اب تک اردو کا صاحبِ دیوان تسلیم کیا گیا ہے اس وقت تک عام شعراء کے یہاں کم و بیش واعظ اور محتسب پر طنز ملتا ہے، چونکہ اردو زبان اپنے اوزان کے اعتبار سے زیادہ تر فارسی اور عربی کی خوشہ چیں ہے اسی لیے علماء سو اور نام نہاد صوفیوں پر طنز، لعن اور پھبتیاں اردو زبان میں بصورت تبرکات ظہور پذیر ہوئیں اور یہ چیز فارسی میں سے براہ راست اُردو میں آئی۔ ظرافت جو ہنسی ہی کے جذبے سے وابستہ ہے اس کے بارے میں بعض مفکرین کا کہنا ہے کہ ہنسی کا کام صرف اجتماعی تہذیب (Social discipline) ہے کیونکہ ہم صرف انہی چیزوں پر ہنستے ہیں جو انسان کے اطوار اور رویہ میں ہنسنے کی چیز [illegible] اور عام روش سے ہٹی ہوئی ہوتی ہیں۔ غالباً اسی نظریہ کی روشنی میں اگر آپ جبہ و دستار والوں کو اجتماعی تہذیب کے قوانین سے روگردانی کرتے دیکھتے ہیں تو آپ ان میں ایک بھونڈا پن پاکر ہنس دیتے ہیں اور جزیات میں چونکہ علمائے سو پر طعن ہوتا ہے اس لیے آپ اس میں ظرافت محسوس کرتے ہیں۔ پروفیسر [illegible] کے نظریہ کا اطلاق اسی وجہ سے نام نہاد مفتیین اور واعظین پر ہوتا ہے جس کے بارے میں ایک دل جلا شاعر کہتا ہے ؎

دین خدا کو واعظ رنگیں بنا رہا ہے دنیا بدل رہی ہے مسجد کی کوٹھڑی میں

اسی واعظ اور محتسب پر طنز کے بعد اردو میں ریختی کا رواج ہوا اور بڑے بڑے شعرا نے جبہ و دستار اور نورانی داڑھیوں کے ساتھ ہندی شاعری کی تتبع میں جب عورت کا سوانگ بھر کر عشق و محبت کے جذبات، رسم و رواج، محاورات اور اصلاحات مزے لے لے کر ان ہی کی زبان میں بیان کرنا شروع کیں تو فطرت انسانی کو یہ چیز اجتماعی تہذیب میں بھونڈی نظر آئی، اس لیے یہ بھی پروفیسر برگساں کے نظریہ کی روشنی میں ہنسی اور تبسم کا محرک بنی، بعد میں محمد شاہ رنگیلے کے عہد میں جب زمانہ اپنی عیاشیوں اور رنگینیوں میں شرابور ہو گیا اور تفنن طبع کے طریق لوگوں نے اس عہد کی رسم کو تازہ کرنے کے لیے اور عیش و عشرت میں رچے ہوئے عیش نواز اور عیش پسند امرا، اور بادشاہ کو خوش کر کے نام و نمود اور عزت و شہرت کے لیے ان میں فحش اور بدکاری کے جذبات نظم کرنا شروع کر دیئے تو انھوں نے آپس میں ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کیلیے اپنی دریدہ دلی کو اس منزل پر پہونچا دیا جہاں آداب مجالس اور مذاق سلیم ساتھ دینے سے قاصر رہے،

تمدن انسانی کی ابتدا سے اہل دولت کے دربار ایک حد تک اس تفریح ناک مشغلے کے ذمہ دار رہے ہیں کیونکہ اُن کے تفریح پرور رجحانات نے ظرافت طبع افراد میں ایک قسم کی غیر معمولی گدگدی پیدا کر کے اس جذبہ کو درجۂ کمال تک پہونچا دیا اور یہ صورت دنیا کے ہر متمدن گوشے کے اہل دولت کی صحبتوں میں شدت سے پائی جاتی ہے، اس سے یورپ، عرب، عجم کوئی خطہ خالی نہیں۔ امرائے عالم کے درباروں میں بے شمار تمسخر نواز اصحاب ملتے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ جذبۂ ظرافت قدما میں بھی درجۂ کمال پر موجود تھا، جس سے زیادہ تر ہجو، بدگوئی، تمسخر و استہزا کا کام لیا جاتا تھا، چنانچہ دوسرے ممالک سے قطع نظر ہمارے ہندوستان میں بھی مسلمانوں کے ہندوستان آنے سے قبل بھاٹ شعرا ہوتے تھے جو مہاجاؤں کی قصیدہ خوانی، اُن کے مخالفین کی ہجو اور جن کو راج کی نگاہوں سے گرانا ہوتا تھا انکا تمسخر اور استہزا کرتے تھے،

ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے کے بعد علاوہ امیر خسرو کے اس فہرست میں سیکڑوں نام ملتے ہیں، مثلاً شہنشاہ اکبر کے عہد میں روغنی اکبر آبادی، ظریفی، سراوجی اور ملا دوپیازہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح دوسرے بادشاہوں کے دربار میں ظریف ہستیوں کی کمی نہیں تھی۔ سودا، انشا، میر ضاحک جن کے آخری فرد تھے،

جہاں تک درباری تفریحات سے تعلق ہے ظرافت تمدنی، اخلاقی اور ذاتی دائرے تک محدود رہی لیکن جس نقطے سے زوال سلطنت اور ارباب دولت کی سرد بازاری شروع ہوتی ہے وہاں سے ظرافت شعر مذاق وقت کے مطابق دوسرے مضامین اختیار کر لیتی ہے، میاں جرکین کے لباس کلام میں کثافت کی بو آتی ہے، جان صاحب نسائیات کی اوڑھنی اوڑھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن جس وقت سے ہندوستانی تمدن پر مغربیات کا رنگ چڑھا ہمارے شعرا و نثار حضرات بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ کسی نے مغربی فیشن پر پھبتیاں اڑانی شروع کر دیں تو کسی نے سیاسیات وقت پر ظریفانہ پہلو سے تبصرے کرنا شروع کر دیئے، اور سچ تو یہ ہے کہ آخری صنف ظرافت کے موجد خاتم ادب اردو میں اکبر الٰہ آبادی مرحوم ہیں جنھوں نے پردۂ ظرافت میں اصلاح معاشرت اور نظریۂ سیاست وغیرہ کے متعلق بہت کچھ کہہ ڈالا ہے،

کلام میں شوخی اور شگفتگی مضحکہ اور ہنسی، رنگ برنگ کے روپ بدل کر سامنے آتی ہے، گو ایک ناواقف اور اجنبی کو بادی النظر میں وہ سب دیکھ جیسی معلوم ہوتی ہیں مگر دراصل ان میں بڑا نازک اور لطیف فرق ہوتا ہے ہجو، ہزل، مزاح، طنز، ظرافت، لطیفہ گوئی، تماشی، رکیکی ضلع، جگت، پھبتی، پھکڑ اور لغز گوئی اردو ادب کے وہ شگفتہ اور شوخ عناصر ہیں جن پر اردو طنز و ظرافت کی بنیاد ہے۔ جب تک ایک فنکار ان عناصر کی جملہ خصوصیات سے بخوبی واقف نہ ہو اور ان کے حدود نہ سمجھتا ہو وہ اونچے درجہ کا طنز نگار یا ایک بلند پایہ فن کار نہیں نہیں بن سکتا۔

اردو ادب میں ظرافت کا آغاز مثل دنیا کی دوسری زبانوں کے نظم ہی سے ہوا اور عروس ادب کے گلے میں سب سے پہلے شوخی اور شگفتگی کی مالا شاعر نظم ہی نے ڈالی لیکن جہاں تک دنیا میں اس صنف ادب کے آغاز کا تعلق ہے تمام ادبا اس امر میں متفق ہیں کہ طنز و مزاح کا آفتاب سب سے پہلے یونان کے افق سے طلوع ہوا اُس کے بعد یہ روشنی دوسرے ملکوں میں پہنچی اور دوسری مشہور زبانوں میں ظہور پذیر ہوا۔

اردو نظم و نثر میں اگر طنز و ظرافت کا تاریخی حیثیت سے تجزیہ کیا جائے تو ہم پورے ادب کو چار ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اردو میں پہلا دور حضرت جعفر زٹلی سے شروع ہو کر سوداؔ پر ختم ہوتا ہے جس میں سوداؔ کو اپنے دور کا مسلم الثبوت استاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ دوسرا دور جو غدر کے بعد تک کا دور ہے اس میں نثر و نظم میں شوخی و ظرافت کی دستار اسد اللہ خاں غالب کے چہرے پر بھلی لگتی ہے۔ تیسرا دور اکبر الہ آبادی سے شروع ہوتا ہے جو اودھ پنچ کے مزاح نگار شعرا اور ادبا کا دور ہے جس میں اودھ پنچ کے ایڈیٹر سجاد حسین مرحوم کی سرکردگی میں پنڈت رتن ناتھ سرشار، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، مولوی عبد الغفور شہباز، منشی جوالا پرشاد برق، منشی احمد علی شوق اور مولوی [illegible] کسمنڈوی نے اخبار کے ذریعہ ادب اور انشا کے پھول کھلائے۔ چوتھا دور جس میں دور حاضر بھی شامل ہے اور جسے قدیم اور جدید کے درمیان کی کڑی کہنا چاہیئے، اس دور کے ابتدائی لکھنے والوں میں محفوظ علی بدایونی، سلطان حیدر جوش، مولانا ظفر علی جو صداقت اخبار کے پرستار اور خمخانہ علی گڑھ کے میخوار ہیں اس دور کے آخری مزاح نگار فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، عظیم بیگ چغتائی بخاری، ملا رموزی، شوکت تھانوی، آوارہ، فلک پیما اور کنھیا لال کپور ہیں۔

اردو نظم میں جعفر زٹلی کو پہلا ظریف شاعر یا ہزال مانا جاتا ہے، ان کا زمانہ عہد عالمگیری کا دور ہے، چونکہ اس زمانے میں دربار کی زبان فارسی تھی اور اردو کا رواج بہت کم تھا اس لیے ان کی شاعری میں زیادہ تر فارسی کے الفاظ بلکہ پورے پورے فارسی کے مصرعے پائے جاتے ہیں۔ جہاں تک اس دور کے مذاق کا تعلق ہے ہر وہ بات جس سے انسان ہنس پڑے خواہ وہ فحش ہی کیوں نہ ہو مزاح و ظرافت تصور کی جاتی تھی، نثر و نظم دونوں میں جعفر کا انداز بالکل یکساں ہے، زٹلی کی ہجویات سے نہ صرف روسا بلکہ بادشاہ اور شہزادے تک ڈرتے تھے، انھوں نے شرارت کے نام سے جو مضمون نثر میں لکھا ہے اس میں بہت سی اچھوتی اصطلاحات ہم کو ملتی ہیں، شعر و سخن کے میدان میں بھی انھوں نے انوکھی لطافتیں اور نئے نئے محاورات استعمال کئے ہیں۔ شہزادے کام بخش کی مدح میں انھوں نے جو غزل لکھی اس کے تین شعر ملاحظہ ہوں ؎

اے روئے تو چوں ماہ شب تار جو ہے تو — مجھ سا نہ کہیں دلبر دلدار جو ہے تو
از عاشق بیچارہ مکن نخرہ و گھونگھٹ — تا کے بود ایں گرمی بازار جو ہے تو
تا چند کنی عشوہ بریں رنگ گلابی — ہر رنگ پتنگی سا اڑن ہار ہے جو ہے تو

سوداؔ جو شعرائے متقدمین میں اپنے رنگ کے ایک مسلم الثبوت استاد ہیں ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب بے چینی اور پریشاں حالی کا دور دورہ تھا، سلطنت مغلیہ دم توڑ رہی تھی، طوائف الملوکی کا زور تھا، شرافت سربازار لٹ رہی تھی، امن و اماں دلی کی گلی کوچوں سے فرار ہو چکا تھا، ادبا کو اپنی اپنی پگڑیاں سنبھالنا دشوار تھا، پرانی تہذیب پر جدید تہذیب کا پرتو پڑنا شروع ہو گیا تھا۔ قدامت جدت سے دست و گریباں تھی۔ سوداؔ کو کچھ اس زمانہ کے حالات اور افلاس نے، کچھ ان کی خودداری، شوخی اور چھچھلے پن نے اور کچھ زمانہ کی ناقدری اور امرا و روسا کی بے توجہی نے اس درجہ چڑچڑا بنا دیا تھا کہ باوجود حد درجہ شگفتہ مزاج ہونے کے ہجو نگار بن کر رہ گئے۔ ان کا بچپن نہایت اطمینان اور سکون سے گزرا تھا، ظرافت ان کو ورثہ میں ملی تھی، نعمت خان عالی جیسے بذلہ سنج کے نواسے تھے جو اپنے دور کے ہزل گو، انشا پرداز اور حاضر جواب تھے، چنانچہ سوداؔ بدر اگرچہ تو ابد بسر تمام کند والے لوگوں میں تھے، اکثر مزاح اور لطیف ظرافت سے گزر کر تمسخر اور فحش کے حدود میں داخل ہو جاتے، چنانچہ ان کی ہجویات اور ان کے لطائف سے یہ چیز واضح ہو جاتی ہے۔ ان کے مزاج میں آخر عمر تک لڑکپن رہا، رسمی مشائخ اور زاہد خشک ہمیشہ ان کے ہدف رہے، وہ ہجو کی کڑی کمان سے ہمیشہ مسلح رہتے، وہ لوگوں کو ہنساتے مگر آپ نہیں ہنستے، لوگ جس قدر ہنستے وہ اسی قدر سنجیدہ منہ بنا لیتے۔ ان کی ہجویات میں تمسخر بھی ہے، اور طنز بھی۔ پھکڑپن بھی ہے اور گالی گلوج بھی، ہجو اور طنز میں فرق ہے، طنز کا مقصد اصل اصلاح ہے اور ہجو کے ذریعہ دل کے پھپھولے پھوڑے جاتے ہیں، بقول پروفیسر کلیم الدین:

"ہجو گو شاعر نا انصافی، بے رحمی، ظلم اور اسی قسم کے انسانی نقائص کے مشاہدہ سے متاثر ہوتا ہے اور اسی مشاہدہ سے متاثر ہوتا ہے

اسی مشاہدہ سے متاثر ہو کر اس کا جذبۂ نفرت و غضب جوش میں آتا ہے، انھیں جذبات کا اظہار وہ اپنی نظم میں کرتا ہے اگرچہ جذبۂ عشق ایک پُرزور طاقت ہے تو جذبۂ نفرت بھی ایک طاقتور زہر ہے"

سودا کی ہجویات دو طرح کی ہیں۔ کچھ ایسی ہیں جن میں اُنھوں نے اپنے مخالفین کی بُری طرح خبر لی ہے، مثلاً فاخر، مکین، میر ضاحک اور دوسرے ہمعصروں کی ہجو میں اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس میں تمام تر تمسخر کو دخل ہے، ان کی وہ نظمیں جو شکایت روزگار یا اہل روزگار پر مشتمل ہیں، ان میں اُنھوں نے پورے معاشرے یا اُس کے کسی طبقے کو اپنا ہدف بنایا ہے، یہ سب بھی اگرچہ ہجویات کے زمرے میں آتی ہیں مگر ان میں گہرا اور شوخ طنز ہے ان کی ہجویات میں مضمون آفرینی اور بات میں بات پیدا کرنے والی خوبی تو ضرور ہے مگر ان میں فکر و شعور کو پیدا کرنے والی کیفیت نہیں۔ ان کے یہاں فن کی بلندی، نازک خیالی اور ندرتِ خیال کے ساتھ ساتھ نادر تشبیہات تو ملتی ہیں مگر طنز کی شدت ظرافت کی شگفتگی پر اس طرح چھا جاتی ہے کہ شگفتگی شگفتگی نہیں رہتی۔ سودا کی بعض غزلوں میں بھی شگفتگی اور طنز کی آمیزش ہے۔ غزلوں میں ان کا طنز بہت ہی نازک اور لطیف ہے۔ اس میں فکر کی روشنی اور بصیرت ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں آپ کو لطیف طنز ملے گا۔

جس نے سجدہ نہ کیا آدم کو　　　شیخ کا پوجتا ہے بایاں پاؤں

کیا شکر کیا شکایت اپنی ہے شکل یکساں　　　دونوں سے آپ ہی کو مقصود جانتے ہیں

سجدہ کیا صنم کو میں دل کے کنشت میں　　　کہہ اس خدا سے شیخ جو ہے سنگ و خشت میں

ہاتھی کی مذمت میں، ندرتِ خیال کی اس سے بہتر مثال شاید آپ کو کسی دوسرے شاعر کے یہاں ملے گی، فرماتے ہیں ؎

ہوئی ہے ناتوانی اس کے در پے　　　کہ وہ ڈبل اب جھوئیں کی سی گرہ ہے

سمجھنا فیل اُسے دیوانہ پن ہے　　　کسی مدت کا یہ بابر کہن ہے

الم ہے خاک کا یا راکھ کا ڈھیر　　　کہیں ہیں اس کو ہاتھی یہ ہیں اندھیر

سیدی فولاد خاں کوتوال کی ہجو کے چند اشعار جو ذیل میں درج کیے جاتے ہیں اس سے ان کی فنی بلندی کا اندازہ کیجیے!

خلق جب دیکھ کر کے یہ بیداد　　　کرتے ہیں کوتوال سے فریاد

بولے ہے وہ کہ میں بھی ہوں ناچار　　　گرم ہے چوٹٹوں کا اب بازار

کرتے ہیں مجھ سے اب بجا کر ڈھول　　　میری پگڑی کا پیرے سر پہ مول

یارو کچھ چل سکے ہے میرا زور　　　دیکھو ٹک تو کہاں کہاں نہیں چور

کس کو ماروں میں کس کو دوں گالی　　　چوری کرنے سے کون ہے خالی

سودا میں باوجود شوخی و شگفتہ مزاجی کے متانت اور سنجیدگی بھی تھی، چنانچہ جب وہ سنجیدگی اور متانت کے ساتھ قلم اٹھاتے ہیں تو سماج کے نقائص کے تار و پود بکھیر دیتے ہیں جیسا کہ آپ نے مذکورہ بالا اقتباس میں ملاحظہ فرمایا مگر وہ اسی متانت اور سنجیدگی کو برقرار رکھنے پر قادر نہ تھے، جب کسی سے خفا ہوتے تو اس کی ہجو لکھنے بیٹھ جاتے اور ہجو لکھنے میں جوں جوں اُن کے دل کا غبار چھٹنا شروع ہوتا ان کی تخئیل ایک دوسری دنیا میں پہونچ جاتی اور وہ انوکھے خیالات رنگین تشبیہات اور جاذب نظر تصویریں بنانے میں سارا غصّہ بھول کر ایک پُر کیف اور ایک مسرت محسوس کرنے لگتے ہیں۔ بہر حال یہ واقعہ ہے کہ اس دور ہی میں نہیں بلکہ اردو میں اس وقت تک سودا سے بہتر کوئی دوسرا ہجو گو شاعر نہیں پیدا ہوا۔ سودا کے ہمعصروں میں دوسرے ہجو گو شعراء فاخر مکین، ضاحک، فدوی، بقا تھے، مگر ان کی ہجویات میں محض بغض و عناد کی ترجمانی تھی اور اس قسم کی ہجووں میں بھی ان کا رتبہ بلند نہ تھا۔ لہٰذا آخر میں گھوم پھر کر نگاہیں حضرت سودا ہی پر پڑتی ہیں)

سودا کے بعد دوسرا نمبر نظیر اکبر آبادی کا ہے جن کو اپنے ہمعصروں نے شاعر ہی نہیں مانا اور تذکرہ نگاروں نے بھی ان کو شعرا کی فہرست میں جگہ نہ دی، مولانا نیاز فتحپوری نے ان کو جو کلہ باز شاعر لکھا ہے اور بہت ٹھیک لکھا ہے کیونکہ وہ اپنے دور کے عوامی اور مقامی شاعر تھے،

اُنھوں نے مرتے مرتے اکبر آباد نہ چھوڑا اور زندگی میں مسخرہ پن کا شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہو جو ان کی شاعری کی زد سے بچا ہو، ان کی شاعری ایک ایسے قدآدم آئینہ کی حیثیت رکھتی ہے جیسے کسی چوراہے پر نصب کر دیا جائے جس میں ہر آنے جانے والے کا عکس پڑتا ہے، ان کی کلیات میں اس دور کے رہنے والوں کی خصوصیات ملتی ہیں، ان کا کلام اس دور کے حرکات و سکنات رفتار و گفتار، رسم و رواج، میلے ٹھیلے اور ان کی رنگینیوں اور دلچسپیوں کا مظہر ہے، اُن کے کلام میں ہم کو طنز و ظرافت کا بڑا اچھا امتزاج ملتا ہے،

نظیر کے مزاج میں درحقیقت متانت اور ظرافت، بذلہ سنجی اور شوخی طرز اور سادگی ایک دوسرے سے گلے ملتی نظر آتی ہیں۔ جہاں جہاں اُنکے کلام میں فحش اور غیر سنجیدہ باتیں ملتی ہیں وہ محض معاشرت نگاری اور حقیقت بیانی کی بنا پر ہیں اگر اُن کو نظرانداز کر دیا جائے تو اس دور کی زندگی کا ایک بہت بڑا پہلو ہماری نظر سے اوجھل ہو جائے، ان کی شاعری میں جگہ جگہ ہم کو سماج اور معاشرت پر طنز ملتا ہے، چنانچہ روٹی نامہ، پیسہ نامہ، آدمی نامہ، تندرستی نامہ، جوگی نامہ، جوگن نامہ، کوڑی، یہ ساری کی ساری طنزیہ نظمیں ہیں جن میں بڑا لطیف طنز ملتا ہے، بعض نظمیں جو انھوں نے خالص اقتصادی نقطۂ نظر سے لکھی ہیں، ان میں دولت کی غیر منصفانہ تقسیم پر گہرا طنز ہے، کہیں پر یہ طنز ہلکا یہ ہے۔ اور کہیں اسمیں اتنی شدت اور تلخی پیدا ہو گئی ہے کہ وہ بیزاری کے حدود میں داخل ہو گیا ہے۔ سلطنت مغلیہ کے زوال کے وقت مسلمانوں کے اخلاق میں جو پستی پیدا ہو گئی تھی، اس کی بنا پر اہل دولت کی دست بوسی شروع ہو گئی تھی، اس قومی تنزل پر نظیر نے جو جو طنز کیئے ہیں وہ طنز و مزاح کے شہ پارے ہیں۔ کوڑی نامہ کے دو بند ملاحظہ ہوں ؎

کوڑی ہے جن کے پاس وہ اہل یقین ہیں — کھانے کو اُن کے نعمتیں سو بہترین ہیں
کپڑے بھی اُن کے تن پہ نہایت مہین ہیں — سمجھیں ہیں اسکو وہ جو بڑے نکتہ چین ہیں
کوڑی کے سب جہان میں نقش و نگین ہیں
کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں

کوڑی نہ ہو تو پھر یہ چھبیلا کہاں سے ہو — رتھ خانہ فیل خانہ ڈیلا کہاں سے ہو
منڈوا کے سر فقیر کا چیلا کہاں سے ہو — کوڑی نہ ہو تو سائیں کے چیلا کہاں سے ہو
کوڑی کے سب جہان میں نقش و نگین ہیں
کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں

روٹی نامہ کے نام سے جو نظم ہے اس میں اُن لوگوں پر طنز ملاحظہ ہو جو کھانے کمانے کی غرض سے روحانیت اور تصوف کے دم بھرتے ہیں۔

پوچھا کسی نے یہ کسی کامل فقیر سے — یہ مہر و ماہ حق نے بنائے ہیں کاہے کے
وہ سُن کے بولا بابا خدا تجھ کو خیر دے — ہم تو نہ چاند سمجھیں نہ سورج ہیں جانتے
بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

نظیر کی ظرافت آزادی کی جملہ فضیلتوں سے مالامال ہے، ان کی ظرافت کا سب سے پہلا مقصد نوع انسانی کی اصلاح ہے، معاشرت میں جو خامیاں اُنھیں نظر آتی ہیں، وہ ان کو اس طرح ہنس ہنس کر ظریفانہ انداز میں بتاتے ہیں کہ یہ ہنسی ایک کڑی تنقید بن جاتی ہے،

سید انشاء اللہ خاں انشا، اور نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں بھی ویسا ہی فرق ہے جیسا کہ ان دونوں کی طبیعتوں میں۔ نظیر کے کلام میں ایک رچا بسا مزاح اور طنز پایا جاتا ہے، انھوں نے مختلف رنگوں کے پس منظر سے کام لے کر مزاح اور طنز کے پھول کھلائے ہیں، ان کا کلام نفرت اور رکاکت سے پاک ہے، وہ بقول شخصے "ننگا کر سکتے ہیں" بُرا بھلا کہہ سکتے ہیں لیکن سر بازار جوتے مارنا اور ذلیل کرنا، کسی طرح گوارا نہیں کر سکتے۔ مگر سودا اور انشا، کے یہاں ایسی بات نہ تھی، وہ اپنے مقابل کو نیچا دکھانے کے لیے کسی بات میں بند نہ تھے، انشا کی طبیعت بھی کچھ سودا سے ملتی جلتی ہے، دونوں خوش باش لاابالی اور ہنسوڑ قسم کے انسان تھے، دونوں بے حد نڈر اور بےباک تھے، مگر سید انشا کا طنز سودا سے بڑھا

ہوا تھا۔ بمقابلہ انشا کے سودا میں فلسفہ کی گہرائی اور جذبہ کی گرمی زیادہ ہے، اور جہاں تک ہرزگوئی کا تعلق ہے سودا ان کی گرد کو بھی نہیں پہونچتے۔

جہاں تک انشا کی ظرافت کا تعلق ہے ان میں مصاحبت اور ادبابِ نشاط کا رنگ پایا جاتا ہے۔ ان کی چھیڑ چھاڑ ہنسی اور دل لگی تک نہیں محدود رہتی بلکہ ان کی چھیڑ چھاڑ ایک قسم کی نیش زنی کا رنگ لیے ہوئے ہوتی ہے، اور اس نیش زنی میں اگر ہاتھا پائی تک نوبت آجاتی ہے تو وہ اس میں بھی بند نہیں رہتے، ان کی ظرافت میں تضحیک و تمسخر پایا جاتا ہے، ظرافت اور بذلہ سنجی اگر ہنسی اور دل لگی تک محدود رہے، تو اُسے ظرافت کہا جائے گا، لیکن اگر ظرافت کسی کی تضحیک اور ناراضی کا رنگ اختیار کرلے اور دوسروں کو اس سے تکلیف پہونچے تو وہ ظرافت کی تعریف میں نہیں آتی، انشا کی ظرافت میں سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ وہ جس کا مذاق اُڑاتے ہیں تو اس کی پروا نہیں کرتے، کہ وہ بھی اُن کے مذاق میں دلچسپی لے رہا ہے یا نہیں۔ وہ بیزار ہوکر چاہے خودکشی کیوں نہ کرلے مگر یہ اس کو چھیڑنے سے باز نہیں آتے، ان کی دل لگی کا مقصد صرف اپنے مربی کو خوش کرنے تک محدود تھا۔ وہ اپنی ظرافت میں اپنی عزت تک کی پروا نہیں کرتے، چنانچہ اگر کوئی رئیس ان کی چپت مارے، ان کی ناک میں بتی کردے، منہ میں کالک لگادے اور آخر میں کچھ دے، تو وہ اسکو اپنی ظرافت کی کامیابی سمجھتے تھے، اُن کے یہاں دراصل بگڑکر مصاحبت والی ظرافت تھی، ان کی ظرافت کا مقصد محض چند لوگوں کو ہنسا دینا تھا اور بس۔ شاہی دربار میں اُن کی حیثیت محض ایک درباری مسخرے کی سی ہوکر رہ گئی تھی، مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وہ بے پناہ صلاحیتوں کے حامل تھے، اور اور ان کو اپنی صلاحیتوں پر اعتماد بھی تھا، انہی صلاحیتوں کے بل بوتے پر بہتوں کو انھوں نے نیچا دکھایا، اور بڑے بڑے معرکوں میں اُن کے آگے کسی کا چراغ نہ جلا، یہ بھی واقعہ ہے کہ جہاں تک طباعی، ذہانت، شوخ طبعی، حاضر جوابی، بدیہہ گوئی اور ظرافت کا تعلق ہے، انشا، اسد خال لکھنؤ اور دلی اسکول کے شعرا میں اپنا جواب نہیں رکھتے، اُن کے ہاں بھی نظیر اکبرآبادی کی طرح ایک ایسی انفرادیت ہے جو مزاح نگار شعرا میں مفقود ہے، وہ صحیح اور شستہ زبان لکھتے تھے۔ ہندی، فارسی، عربی، انگریزی، مرہٹی، پنجابی، برج بھاشا، گجراتی کئی زبانوں پر قدرت رکھتے تھے، انشا پہلے شخص تھے جنھوں نے اردو کی نظم میں انگریزی الفاظ استعمال کئے جہاں تک چٹکلہ بازی، ظرافت اور بذلہ سنجی کا تعلق ہے۔ وہ بہت کچھ نظیر اکبرآبادی سے ملتے جلتے ہیں صرف علمیت کا فرق ہے، نظیر میں اتنی علمیت اور چھکڑ بن نہیں تھا جتنا کہ انشا کے یہاں پایا جاتا ہے۔ دوسرے نظیر کے کلام میں انشا سے زیادہ موضوعات ملتے ہیں، نظیر اپنے تجربہ کے زور پر لکھتے ہیں، مگر انشا، اپنی علمیت اور حاضر جوابی اور حد سے زیادہ خوش طبعی کے سہارے اپنے مقاصد کی تکمیل کرتے ہیں نظیر کے کلام میں محاورات اور زبان کی غلطیاں ہیں۔ انشا کا کلام ان عیوب سے پاک ہے، ان کی زبان نظیر سے زیادہ مہذب اور شستہ ہے۔ انشا اپنے یہاں اگرچہ ہندی کے بوٹے موٹے اور رکیک الفاظ استعمال کرتے ہیں مگر ان میں صحت کا خیال رکھتے ہیں، نظیر ان بندشوں سے آزاد ہیں، ان کی ظرافت میں ایک خودداری اور متانت ہے۔ برخلاف اسکے انشا کی ظرافت میں مصاحبت تضحیک اور چڑچڑاپن پایا جاتا ہے۔ نظیر کے یہاں ظرافت ہی انتہاپسندی نہیں ہے۔ لیکن انشا اپنی فطری شوخ طبعی کے زور، اور بادشاہ کے منھ چڑھے ہونے کی وجہ سے ظرافت کے حدود سے باہر نکل کر پھکڑپن پر اتر آتے ہیں، ان کے کلام میں ظرافت ہجو کا لباس پہن لیتی ہے۔ ان کی ہجو میں رکاکت پیدا ہوجاتی ہے، نظیر کا کلام ہجو سے بالکل پاک ہے، انشا ظرافت اور طنز میں اپنے کو کمزور پاتے ہیں تو ہجو لکھ کر اپنے دل کا بخار نکال لیتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کی ظرافت پر بھی ہجو کے اثرات غالب نظر آتے ہیں نظیر کی چٹکیوں اور چٹکلوں میں ہمدردی اور محبت کا عنصر زیادہ ہے اسی وجہ سے اُن کا کلام بمقابلہ انشا کے زیادہ تفریح بخش ہے۔ اُن کی پوری پوری نظمیں لوگوں کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں، نظیر کے ہاں ظرافت کے معنی نوعِ انسانی کی اصلاح ہے، مگر انشا کی ظرافت ذاتیات تک محدود ہے۔

بعض نظمیں دونوں کے ہاں ایسی ملتی ہیں جن میں نظیر اور انشا کے کلام میں امتیاز کرنا دشوار ہوجاتا ہے۔ مثلاً۔

آئی تھی ایک حور مجھے دیکھ ہٹ گئی　　　دانتوں کے نیچے داب زباں جھٹ پلٹ گئی

آہٹ کو میری تاڑ کے چوکھٹ سے جھٹ اُچک　　جھٹ پٹ وہ ہٹ کواڑ کے پٹ سے چمٹ گئی

یا پھر انشاؔ کی مندرجۂ ذیل غزلوں کے اشعار پر نظیرؔ اکبرآبادی کے اشعار کا شبہ ہوتا ہے،

کو صولتِ اسکندر و کو حشمتِ دارا، اے صاحبِ فطرت
پڑھ فاعتبروا یا اولی الابصار کا آیہ، تا ہو تجھے عبرت
ہے نام خدا وا چھپر میں کچھ زور تماشا، یہ آپ کی رنگت
گات ایسی غضب قہر پھبن جھمکڑا، اللہ ری قدرت

دونوں چونکہ رند مشرب اور آزاد خیال ہیں اس لیے دونوں کے لہجے اور خیالات ایک سے ہیں، ظرافت اور شوخی دونوں کے ہاں بدرجۂ اتم ہے، دونوں بہروپیے کا کردار پیش کرتے ہیں اور جس سوسائٹی کا کردار بیان کرتے ہیں اسی رنگ میں بالکل رنگ جاتے ہیں، دونوں کی کئی نظمیں ایک ہی قافیہ، ایک ہی ردیف اور ایک ہی بحر میں ہیں، مثلاً نظیرؔ کا مطلع ہے ؎

عشق کا دور کرے دل سے جو دھڑکا تعویذ　　اس دھڑکے کا کوئی ہم نے نہ دیکھا تعویذ

انشاؔ کہتے ہیں

لکھ دو آخون جی صاحب کوئی ایسا تعویذ　　کہ مرے منھ سے لگے اُسکے گلے کا تعویذ
دل دھڑکنا ترے عاشق کا نہ جاوے ہرگز　　گرچہ سو لاکھ طرح لکھ دے مسیحا تعویذ

نظیرؔ کہتے ہیں　　دیکھ عقدِ ثریا ہمیں انگور کی سوجھی　　کیوں بادہ کشو ہم کو بھی کیا دور کی سوجھی
انشاؔ کہتے ہیں　　پھبتی ترے مکھڑے پہ مجھے حور کی سوجھی　　لا ہاتھ ادھر دے کہ مجھے دور کی سوجھی

انشاؔ کے بعض طنزیہ اشعار ملاحظہ ہوں،

انشاؔ تو ابھنڈتے ہیں پڑے میکدے کے بیچ　　کہہ دو سلام زاہدِ شب زندہ دار کو
وقت کے بادشاہ ہیں درویش　　ان کا چھوٹا سا یہ نہ قد دیکھو

سوداؔ کے بعد طنز کا جو دوسرا دور شروع ہوتا ہے، اس کی دستار اسد اللہ خاں غالبؔ کے سر کو زیب دیتی ہے، ان کی نثر اور نظم دونوں میں، شوخی، طنز، اور ظرافت کے پھول کھلے ملتے ہیں گوئٹے کا کہنا ہے "صاحب فہم کے لیے دنیا کی ہر چیز مضحکہ خیز ہے لیکن علل و اسباب کے پابند افراد کے لیے کوئی چیز بھی ایسی نہیں" دوسرے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ فہم اور اعلیٰ ظرافت ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں اور دونوں کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک بلند پایہ ظرافت نگار بننے کے لیے پہلی شرط یہ بھی ہے کہ وہ شوخ طبع ہی نہیں بلکہ نکتہ فہم اور نکتہ سنج بھی ہو اس کا مشاہدہ قوی اور اس کی تخئیل بلند ہو، اس کے ادراک اور اسکے احساسات تجربات کے آغوش میں پروان چڑھے ہوں غالبؔ شوخ طبع بھی تھے اور نکتہ سنج بھی مگر ان میں شوخی کا عنصر کہیں زیادہ تھا، چنانچہ مولانا نیاز فتح پوری نے یہ صحیح کہا کہ "غالب کو جس چیز نے خالص مزاح نگار شاعر بننے سے بچا لیا وہ اُن کا منطقیانہ استدلال تھا ورنہ ان کے نظریہ، رجحانات ان صلاحیتوں کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں، جو ایک شاعر کو ممتاز اور اعلیٰ ظرافت نگار بناتے ہیں"۔ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کے پیش نظر اگر کسی بڑے سے بڑے شاعر سے اُن کا مقابلہ اور موازنہ کیا جا سکتا ہے تو وہ صرف گوئٹے ہے جس کی شاعری زندگی کے ہر پہلو پر نظر انداز نظر آتی ہے، جس نے زندگی کے ہر داخلی اور خارجی پہلو کا عمیق مطالعہ کیا ہے اور جو اپنے اندرونی خیالات کو سچی اور حقیقی لطافت کا جامہ پہنا کر ظاہر کرنے کا پورا پورا سلیقہ رکھتا ہے اردو میں صرف غالبؔ ہی اس بلند درجہ کا شاعر ہے جس کی وسعتِ خیال اور رفعتِ فکر زبان کی تنگ دامنی کا شکوہ کرتی ہے اور اسکی وسعت کی ضرورت محسوس کرتی ہے، غالبؔ کو اپنی زبان کے محاورات اور اصطلاحات کا جامہ اپنی تخیل کے جسم پر تنگ نظر آتا ہے، اس تنگنا سے ہم اس کے خیالات ایک گھٹن اور ایک طرح کی کلبلاہٹ محسوس کرتے ہیں۔

غالب کے کلام میں جو متانت شوخی، ظرافت اور مزاح ہے اُس کے پیشِ نظر ایک جگہ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے اپنے مخصوص انداز میں بڑے مزے کی بات کہی کہ

"اردو شعر و ادب ہی میں نہیں بلکہ طنز و ظرافت کی محفل میں بھی غالب اس طرح داخل ہوتے ہیں جیسے فلمی گانوں کے درمیان پکے گانے والے کا کوئی استاد وارد ہو جائے"

یہ واقعہ ہے کہ غالب کے کلام میں جو شوخی اور ظرافت ہم کو ملتی ہے اس میں ایک فنی پختگی ہے اور ان کے ماقبل کے تمام شعرا یا خود ان کے ہمعصروں یا اُن کے بعد والے شعرا سے بالکل مختلف ہے، وؔلی دکنی سے غاؔلب تک اُردو کے جتنے بھی سنجیدہ شعرا گزرے ہیں ان سب کے کلام میں کم و بیش اگرچہ انبساطی رنگ پایا جاتا ہے لیکن ان کے کلام کے انبساط اور اس کی شگفتگی محض تفنن کی حد تک محدود ہے، اُن کے ظریفانہ اشعار پڑھ کر طبیعت میں ایک گدگدی اور ہونٹوں پر مسکراہٹ تو ضرور پیدا ہو جاتی ہے مگر اس مسکراہٹ کے بعد ہم کو فکر کا کوئی میدان نہیں ملتا، ان کے معشوقوں کی ستم ظریفیوں، ساقی کی کرامات، پیرِ مغاں کی کم نوازیوں، حسینوں پر طعن، طنز تشنیع اور پھبتی اور واعظوں پر طنز میں ہم کوئی پر مغز لطافت یا معنویت نہیں پاتے، ان کی ظرافت یا ہنسی کو پیدا کرنے والی ظرافت ہوتی ہے یا پھر اس میں اتنی تلخی ہوتی ہے کہ جو مذمت یا ہجو کی صورت اختیار کر لیتی ہے، اس کے یہاں ہم کو کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جو مسکرانے کے بعد ہم کو دعوتِ فکر دے، ان کا عقیدہ محض طبیعت کے بار کو ہلکا کرنے اور واہ کا موقع اور ہنسنے کی دعوت دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتا،

مگر غالب کے مزاح میں ایک انفرادیت ہے، اُن کے بیان میں نہ تو اپنے ماقبل شعرا کی طرح افراط و تفریط کی بد سلیقگی اور بھونڈا پن ہے اور نہ ہلکا پھلکا ٹھٹھول۔ انھوں نے شعر میں شوخی پیدا کرنے کے انوکھے انداز وضع کیے ہیں۔ کبھی وہ اپنے اندازِ بیان سے شوخی اور مزاح پیدا کرتے ہیں اور کبھی ایک نئے اندازِ تخیل سے، ان کی فکرِ بلند سے شوخی کی نئی کرنیں پھوٹتی ہیں، اُن کے متین انداز میں بھی ایک سنجیدہ مسکراہٹ ہے، بقول ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری "زندگی کی خارجی کیفیات سے وہ اندرونی جذبات کا اندازہ نہیں کرتے، بلکہ اپنے اندرونی جذبات سے خارجی کیفیات موازنہ کرتے ہیں، اسی لیے ان کی مسکراہٹ فریب کا ردِ عمل نہیں ہوتی۔ اُن کے زیرِ لب تبسم نے کبھی قہقہے کی شکل نہیں اختیار کی، اُن کی شوخی ایک معنی خیز تبسم ہے"

غالب براہِ راست طنز نہیں کرتے، بلکہ اپنے اندازِ بیان سے وہ ایک ایسا تیکھا پن پیدا کرتے ہیں کہ گھوم کر بھی نشانہ وہیں پڑتا ہے جہاں وہ چاہتے ہیں، عاشق و معشوق، زاہد اور واعظ ہی تک ان کا طنز محدود نہیں رہتا، بلکہ اگر کہیں خضر اس کا نشانہ بنے ہیں تو کہیں خود ان کی ذات اور ان کا دل، اس کا ہدف بنا ہے۔ اس سلسلہ میں ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں

آئینہ دیکھ اپنا سا منھ لے کے رہ گئے | صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا
ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا | وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا
نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب | ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو
حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز | دعا قبول ہو یا رب کہ عمرِ خضر دراز
چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسؔد | آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

غالب نے ہمیشہ مبتذل تشبیہوں سے گریز کیا، ان کا کلام جدید تشبیہوں سے پُر ہے۔ ان کی تشبیہ میں ایک ندرت ایک شگفتگی، ایک سنجیدگی اور ایک لطافت ہے،، انھوں نے حتی الامکان ان مبتذل محاوروں کے استعمال سے بھی گریز کیا ہے جو عوام الناس کی زبان پر آتے رہتے ہیں، انشا اور سوؔدا کی طرح انھوں نے اپنی ذہانت خوش طبعی اور شوخی کو ہجوگوئی اور فحش نگاری سے آلودہ نہیں ہونے دیا، ہر جگہ ان کی شوخ نگاری پر سنجیدگی اور متانت کے پہرے بیٹھے ہوئے ہیں۔

پروفیسر رشید احمد صدیقی نے اُن کی شاعری کے بارے میں خوب کہا ہے، کہ

"ان کی حیثیت برزخ کی سی ہے جس میں ایک طرف سوداؔ اور ان کی ذریات اور دوسری طرف اکبرؔ اور اُن کے لواحقین ہیں اگر اس عمل یا سفر میں غالب کی حیثیت اپنے کو اس طرح ڈھالتی معلوم ہوتی ہے کہ اکبر تک پہونچتے۔ جنت و جہنم (بر عایت برزخ) کی تفریق مٹتی نظر آنے لگتی ہے"

طنز و ظرافت کی وہ شمع جو غالب کے ہاتھوں اکبر تک پہونچی، اس کی روشنی اکبر کے ہاتھ میں آنے کے بعد اور تیز ہو جاتی ہے اور اس کی وجہ کچھ تو اکبر اور غالب کے مزاج اور طبیعتوں کا فرق تھا، اور کچھ بدلا ہوا ماحول تھا، ظرافت میں طنز، مزاح، ہجو، تمسخر اور کتنی چیزیں شامل ہوتی ہیں، ان چیزوں کی کمی اور زیادتی کبھی ہجو بن جاتی ہے تو کبھی طنز، کبھی مزاح کی شکل اختیار کر لیتی ہے تو کبھی تمسخر کی۔ لیکن یہ چیزیں کسی زبان میں اُسی وقت پیدا ہو سکتی ہیں جب وہ زبان اپنی ترقی کے تکمیلی مدارج طے کر رہی ہو، اکبر چونکہ اس دور میں پیدا ہوئے تھے جب اردو زبان کمال کی سرحدوں کو پار کر رہی تھی، اور جب اُسکے ماننے والے بھی فہم و فراست، شعور اور ادراک کے اس نقطہ پر پہونچ رہے تھے جہاں زبان میں طنز و مزاح کی اہلیت پیدا ہوتی ہے، اس لیے اُن کے ہاں جو ظرافت پائی جاتی ہے وہ اُن سے پہلے کے ظریف شعرا میں پیدا ہی نہیں ہو سکتی تھی، شروع شروع میں اکبر سنجیدہ شعر کہتے تھے، اور بڑے بڑے مشاعرے جن میں ناسخ اور آتش کے ارشد تلامذہ امیر آزاد کے شاگرد اور دوسرے اساتذہ میں چشمکیں ہوتیں شریک ہوتے، ان مشاعروں میں ان کی وضع بھی پرانے شعرا کی سی تھی۔ سر پر سپاہیانہ عمامہ جسم پر گہرے رنگ کی قمیص۔ ڈاب میں تلوار، پورے خواجہ آتش کے جانشین معلوم ہوتے تھے۔ ان مشاعروں میں کبھی اُن کے اشعار اہل مشاعرہ سے بہت زیادہ خراج تحسین حاصل کرتے، مگر ۱۸۷۷ء میں جب منشی سجاد حسین مرحوم نے لکھنؤ سے اودھ پنچ نکالا تو انھوں نے اپنی شاعری کا چولا بدل دیا۔ ۱۸۷۷ء سے ۱۸۸۱ء تک وہ ا۔ ح الہ آبادی کے نام سے مضامین لکھتے رہے۔ ۱۸۸۱ء روزنامہ بنام "اودھ پنچ" کے نام سے اُنھوں نے ایک منظوم خط گلزار نسیم کی بحر میں شائع کرایا جس میں شوخی اور ظرافت پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

باریک ہے گویہ نکتہ اے دل لازم ہے سمجھ لیں اس کو عاقل
مرضی تھی خدائے جسم و جاں کی محدود ہوں شوخیاں زباں کی
دل میں جو ہے بک نہ جاؤ ہشیار چلو بہک نہ جاؤ
باطل پہ نہ جاؤ حق کو سن لو کانٹوں کو ہٹا کے پھول چن لو

اکبر کے اودھ پنچ میں مضامین اور نظمیں لکھنے کی دو وجہیں تھیں۔ اول یہ کہ اودھ پنچ ہی، اس دور کے اخباروں میں ایک ایسا اخبار تھا جو اُس دور کی ظرافت اور مزاح کے معیار پر پورا اترتا تھا۔ مرزا سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ اس دور کے طنز و مزاح لکھنے والوں میں ایک ممتاز درجہ رکھتے تھے، دوسرے اس دور کے تقریباً تمام بڑے بڑے ظرافت نگار اودھ پنچ ہی کے دائرہ صحافت میں شامل تھے، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف۔ تربھون ناتھ ہجر۔ منشی جوالا پرشاد برق۔ احمد علی کسمنڈوی۔ نواب سید محمد آزاد اور رتن ناتھ سرشار کا شمار اودھ پنچ کے نورتنوں میں تھا۔ گو سرشار کچھ عرصے کے بعد اس دائرے سے نکل گئے، تاہم اس دور کے مزاح نگاروں میں وہ ممتاز درجہ رکھتے تھے، اس کے ماسوا سیاسی نقطۂ نظر سے اودھ کانگریسی عقیدہ کا طرفدار تھا، ورنہ اس دور کے بقیہ اُردو اخبارات وطن، البشیر، مشرق علی گڑھ، انسٹی ٹیوٹ گزٹ علی گڑھ تحریک کے حامی تھے، اکبر چونکہ سرسید کی تحریک سے اتفاق نہیں رکھتے تھے اس لیے اُنھوں نے اودھ پنچ کو اپنی مخالفت کا آلۂ کار بنایا۔ اودھ پنچ کے تعلق سے اگرچہ ان کی شہرت میں بڑا اضافہ ہوا اور وہ ایک ہر دلعزیز طنز نگار بن گئے مگر ان کی شاعری میں وہ ادبی وقار نہیں پیدا ہو سکا جسے صحیح معنوں میں ادبی وقار کہتے ہیں، اکبر کو طنز و مزاح لکھنے میں جس چیز نے کامیاب بنایا وہ آزاد و شوخ فطرت اور متین و سنجیدہ ظرافت تھی۔

دراصل طنز و ظرافت کا رستہ بہت ہی خطرناک ہوتا ہے جس پر بہت پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑتا ہے، قدم کی معمولی سی لغزش انسان کو کہاں سے کہاں پہونچا دیتی ہے، اس میں ادنیٰ سی چوک بھی معاف نہیں کی جاتی، چنانچہ سوداؔ اور انشاؔ جیسے بڑے بڑے شعرا اس کوچے میں ٹھوکر

لکھا ہی گئے، لیکن اکبر اس معاملے میں بے حد خوش نصیب تھے کہ اس خطرناک راستہ پر بھی بڑی مضبوطی سے پاؤں جمائے رہے اور انھوں نے سنجیدہ ظرافت کو ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ ان کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ شرفا، اور ادبا، اور معمولی اَن پڑھ لوگوں میں اُس کو یکساں طور پر مقبولیت حاصل ہوئی، اس کی اول وجہ یہ تھی کہ اکبر طنز و مزاح لکھنے والی ظریفانہ فطرت لے کر آئے تھے۔ دوسرے اکبر سے پہلے کے شعراء کے دور میں سماج کی وہ طنزیہ تنقید ممکن نہ تھی جو اکبر کا مخصوص حصہ ہے کیونکہ اُن کو ایک ایسا ماحول ملا تھا جس میں ایک تہذیب دوسری تہذیب کا رنگ قبول کر رہی تھی۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ ان کی شاعری کا لب و لہجہ نہ تو عالمانہ ہے اور نہ عامیانہ، بلکہ دونوں طبقوں کے بین بین ہے وہ اپنی شاعری میں اگر کسی ایک فرد کو بھی مخاطب کرتے ہیں تو اس میں سب اپنے کو مخاطب سمجھتے ہیں؛ اس لیے ہر حلقے اور ہر طبقے کے لوگوں نے اسے پسند کیا۔

اکبر نے اپنی شاعری کیلئے ان لطافتوں کا پس منظر بنایا جس کا زمانہ گردیدہ تھا، چونکہ مشرقی اور مغربی تہذیب کے تصادم سے اسلامی تہذیب کا شیرازہ بکھر جانے کا پورا پورا خطرہ تھا اور اکبر خود پرانی قدروں کے پرستار تھے اس لیے جب وہ مزاح کے تیر برساتے تو رجعت پسند طبقہ کی طرف سے بھی اُن کو بھرپور سراہا جاتا اور ان کی خاطر خواہ داد ملتی۔ سب سے بڑا کمال تو یہ ہے کہ اکبر نے سرکاری ملازمت کی جکڑ بندیوں اور ایک ایسے ماحول میں رہ کر جس میں برطانوی سنگینوں کا سایہ تھا ہندوستان کو ایک جدید صنف سے روشناس کرایا۔ اُن کے اشعار میں ایک پوشیدہ طنز ایک تنقیدی مزاح، اور ایک روح فزا گدگداہٹ پائی جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر اعجاز حسین "ان کے احتجاج میں بھی ایک ایسی فرحت بخش شیرینی ہے جو احتجاج کی تلخی کو ہٹا کر کام و دہن کو مزہ دیتی ہے،،

اکبر کی ظرافت کا اگر تجزیہ کیا جائے تو اس میں تمسخر، طنز، زہرناکی مزاح، پھبتی اور بہت سے ایسے تفریحی اشعار ملیں گے جو محض تفنن طبع کے لیے اُنھوں نے لکھے۔ ان کے کلام میں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جو محض قافیہ پیمائی اور کسی لفظ یا فقرے کو صرف کھپانے کی غرض سے لکھے گئے ہیں۔ چونکہ اکبر فطرتاً ظریف واقع ہوئے تھے اور ان کی زندگی میں بہت شوخی تھی اس لیے وہی شوخی اُن کے کلام میں ہم کو جگہ جگہ ملتی ہے انھوں نے اپنے دوستوں کو جس قدر خطوط لکھے ہیں ان میں اکثر فی البدیہہ اشعار بھی کہے ہیں؛ اُن کے کلام کے بارے میں یہ کہنا کہ ان کے کلام میں ظرافت کا فلاں فلاں عنصر زیادہ یا کم ہے اور ان کی ناپ تول کرنا غلطی ہے جس طرح ایک شخص کے بات کرنے کا ایک خاص اور مخصوص انداز ہوتا ہے وہی حال ان کا ہے، وہ نہ تو کوئی سیاسی لیڈر تھے اور نہ مذہبی پیشوا۔ سیاست اور مذہب کے بارے میں جو کچھ اُن کے ذاتی رجحانات تھے ان ہی کو قادر الکلامی کے بل بوتے پر وہ نظم کا جامہ پہنا دیتے تھے، اسی طرح سوسائٹی اور قومی معاملات میں ان کو جو چیز اچھی معلوم ہوتی تھی یا بری لگتی تھی وہ اس کا اظہار نثر کے علاوہ نظم میں بھی کر دیتے تھے،

غالب کی طرح اکبر کی ظرافت میں بھی انفرادیت ہے مگر دونوں کا رنگ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہے، غالب کے یہاں مزاح محض استہزائی ہے، غالب اعتقادات تصوف اور اخلاقیات کا مضحکہ اڑاتے ہیں، والیان حکومت کی شان میں قصیدہ خوانی کرتے ہیں اور اپنی ظرافت سے فائدہ اُٹھاتے ہیں، مگر اکبر کے یہاں ایسا نہیں ہے وہ اپنی ظرافت سے فائدہ نہیں اُٹھاتے، بلکہ اس سے وطن اور قوم فائدہ اٹھاتی ہے۔ وہ ہماری آپ کی اصلاح چاہتے ہیں؛ وہ حکومت کے ملازم ہوتے ہوئے بھی حکومت پر طنز سے باز نہیں آتے۔ ان کا مزاج زیادہ تخلیقی ہے، ان کی ظرافت اور مزاح کا ہدف سوسائٹی ہے، وہ غالب کی طرح مشیت کی اصلاح نہیں چاہتے، غالب نے اپنے خطوط میں جس طرح اپنے دور کے واقعات اور اپنے ذاتی حالات لکھے ہیں، اسی طرح اکبر نے بھی آپ بیتی لکھی ہے، لیکن اکبر نے اُن کو مزاح اور طنز کا جامہ پہنایا اور وہ چونکہ نظم میں ہیں اس لیے اُن کے اشعار غالب کے خطوط سے کہیں زیادہ شوخ اور مزے دار ہیں،

پروفیسر آل احمد سرور نے جہاں غالب اور اکبر کے مزاج کا تجزیہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں

"اکبر کے یہاں وہ گہری سنجیدگی اور اعلیٰ نامیلٹی نہیں ہے جو غالب کے یہاں ہے؛ وہ کسی نشے کے سہارے ہی چل سکتے ہیں؛ زندگی کا یہ سہی تصوف کا سہی، وہ مادیت اور روحانیت، علم و عمل، اخلاق و تمدن کے مسائل سے دلچسپی ضرور رکھتے ہیں مگر وہ گہری

دلچسپی نہیں ہوا ایک مستقل خلش بنجاتی ہے جس سے آتش خانوں کی آگ روشن ہوتی ہے جو ہمیں غالب اور اقبال دونوں کے یہاں ملتی ہے اگر ان کے یہاں یہ بے چینی اور خلش ہوتی تو وہ اول درجہ کے شاعر ہوتے اور ان کا اسلوب حکیمانہ اور رفیع ہوتا۔ وہ دوسرے درجہ پر ہیں اور زندگی سے دلچسپی ایک مزاحیہ پیرایہ اختیار کرتی ہے، وہ تعمیر نہیں کرسکتے ہاں طنز کرسکتے ہیں؛

ایک دوسری جگہ اکبر کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور نے دوسرے شعراء سے ان کا موازنہ کرتے ہوئے بڑے سن کی بات یہ کہی ہے کہ۔

"میر عشق سے محبت کرتے ہیں، حسرت حسن سے، غالب زندگی سے، نظیر نعمتوں سے، اقبال توانائی اور تخلیق سے، جوش شباب سے، اکبر ایک تہذیب کے عاشق ہیں، شبلی، اقبال اور ابوالکلام آزاد کسی نے مشرقیت سے اس طرح کا عشق نہیں کیا جس طرح اکبر نے"

اس حقیقت سے بہرحال انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اکبر کے یہاں ہر طرح کی ظرافت کے نمونے ملتے ہیں، اول وہ ظرافت جو ہر دور اور ہر زمانہ میں قائم رہنے والی ہے، دوسری وہ جو اُن کے دور کے حالات واقعات اور زندگی کے تقاضوں سے متعلق ہیں اور تیسری وہ جو محض تفریحی ہے اور جس سے ہر طبقہ کے افراد محظوظ ہوسکتے ہیں، اسی لیے آج بھی غالب کے بعد اُن کو سب سے بڑا مزاح نگار شاعر تسلیم کیا جارہا ہے، قوم کے بگڑتے ہوئے کردار پر اکبر کے چند طنزیہ اشعار ملاحظہ ہوں؛

یہی فرماتے رہے تیغ سے پھیلا اسلام　　　یہ نہ ارشاد ہوا آپ سے کیا پھیلا ہے
عزت ملی ہے شرکت کونسل سے شیخ کو　　　غازہ ملا گیا ہے رخ فاقہ مست پر
حسرت بہت ترقیٔ دختر کی تھی انھیں　　　پردہ جو اُٹھ گیا تو وہ آخر نکل گئی
حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں　　　کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں
طفل میں بو آئے کیا ماں باپ کے اطوار کی　　　دودھ تو ڈبے کا ہے تعلیم ہے سرکار کی

چونکہ اکبر کی مزاحیہ شاعری کا محرک اودھ پنچ ہی تھا، اسلیے اقبال کا ذکر کرنے سے پہلے اودھ پنچ کے شعراء اور اُن کے معیارِ ظرافت کا ذکر کردینا بھی ضروری ہے، یہ واقعہ ہے کہ طنز و ظرافت کے میدان میں بمقابلہ نظم کے اودھ پنچ کے لکھنے والوں نے نثر کی زیادہ خدمت کی اسی وجہ سے اودھ پنچ کی بزم سخن میں شریک ہونے والے شعراء میں سوائے اکبر، تربھون ناتھ، ہجر، برق، سرشار اور دو ایک اور ناموں شاعروں کے کوئی ایسا شاعر نہیں ملتا جس نے اپنے طنز و ظرافت میں کوئی خاص شہرت یا مقام حاصل کیا ہو، اس کے لکھنے والوں میں چند نام جو آتے ہیں ان میں م۔ ح۔ م۔ ح (ماسٹر باسط بسوانی) ــــــــــ لاابالی۔ لاعلم۔ خدائے سخن ضمیر الدین عرش۔ ظ۔ ح۔ مولانا شہباز۔ سرشار سحر، مولوی منشی سجاد حسین وغیرہ وغیرہ

ان شعراء میں زیادہ تر نثار تھے جو اپنا فرضی تخلص رکھ کر محض تفنن طبع کی غرض سے شعر کہتے تھے،

شہباز:۔

لیلیٰ کے کہنے سننے سے آخر کو قیس نے　　　لکھوایا نام مجد کے انگلش سکول میں
اے بی کے بعد پڑھنے لگا ایسی ریڈریں　　　تعلیم خوش معاشی ہے جن کے اصول میں
ازبر تھے یوکلیڈ کے تھورم پرابلم　　　اقلیم حافظہ تھی گرامر کے رول میں
لندن گیا تو اوک میں پانے لگا مزہ　　　حاصل تھا وہ جو مجد کے بن کی ببول میں

سرشار:۔

کیوں نہ سڑک میں رہے گرد ہر اک ایفیونی　　　ڈھیر گنڈوں کا زمیں پر ہے کرامت میری
میں یہ سمجھا ممشی دیکھ کے حلوا سوہن　　　جلوہ دکھلاتی ہے شاید شب وصلت میری

سجاد حسین :-

ہوئے بچکے ہم جو رُسوا موے کیوں نہ درگڑھیا — وہیں رہتے مثل مینڈک ہیں غار میں ٹَرّا کرتے

باسط بسوانی
حضرت دل جو کسی مس کے حوالے ہوتے — جتنے گورے ہیں مقرر مرے سالے ہوتے

کہاں جائیگا اڑ کرلے پرپرواپنے عاشق سے — تری ٹُم ٹُم کے پیچھے میرا موٹر کار آتا ہے

عدو کمبخت کو سودا ہے کچھ ایسا جدائی کا — لئے سر پر پھرا کرتا ہے ڈھانچہ چارپائی کا

مذکورہ بالا اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اودھ پنچ کے شعراء میں سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ دیہاتی، پوربی، پنجابی، فارسی، برج بھاشا، غرضکہ ہر زبان میں مضحک سے مضحک اشعار لکھنے پر قادر تھے، جس میں برق، سرشار، شہباز اور ہجر جیسے شعراء نے تو طنز و مزاح میں بڑے بڑے ساقی نامے اور مثنویاں لکھ کر اپنا کمال دکھایا، یہ شعراء اگرچہ مختلف موضوع پر قلم اٹھاتے تھے مگر سب کی تان انگریزی تہذیب پر ٹوٹتی تھی، غزل، مثنوی، مسدس، مخمس، رباعی میں دو چار شعر یا ایک آدھ مصرعہ سیاسی رنگ لیے ہوتا تھا، اودھ پنچ کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانیوں کے ہاتھوں سے سلطنت نکلے بہت زیادہ زمانہ نہیں گزرا تھا۔ اس لیے عوام اور بالخصوص مسلمانوں کے دلوں میں انگریزوں کی نفرت کی آگ ہنوز بجھی نہ تھی وہ انگریزوں کی تہذیب اور معاشرت سے لیکر ہر اس چیز سے نفرت کرتے تھے جس کا انگریز سے کوئی دور کا بھی تعلق تھا، پھر اودھ پنچ چونکہ کانگریس کا ہمنوا تھا، اس لیے اس میں بڑی جلی کٹی باتیں ہوتی تھیں، جس کی وجہ سے اس کی ہر اشاعت میں نظم و نثر کے جو مضامین شایع ہوتے تھے وہ زبان زد عوام ہو جاتے لوگ ہفتوں اور مہینوں اسکے لطیف چٹکلے، اشعار اور فقرے بیان کرتے۔ قہقہے لگاتے اور چٹخارے لیتے، پھر یہ کہ اس دور کی شاعری میں ضلع جگت اور رعایت لفظی ہی کو شعر کا جوہر سمجھا جاتا تھا اور چونکہ اودھ پنچ کے شعراء جدید خیالات کو نئے نئے انداز میں نہایت خوش سلیقگی کے ساتھ پیش کرتے تھے اس لیے اس کی نظمیں اور غزلیں اُن کے مذاق پر پوری اترتی تھیں اور اُن کے کہنہ ذوق کو ان سے پوری پوری آسودگی حاصل ہوتی تھی، اودھ پنچ کی صحافت میں تین چیزیں خصوصیت سے نمایاں ہیں، اول یہ کہ اودھ پنچ نے سب سے پہلی مرتبہ اردو میں مغربی طنز و مزاح کو رواج دیا۔ دوسرے سیاسی اور مجلسی مسائل پر سب سے پہلے اودھ پنچ کے ظرافت نگاروں نے بھرپور طنز کا حربہ استعمال کیا، تیسرے اپنے حریف کی تحقیر اور تذلیل کے لیے سب سے پہلے اودھ پنچ نے کارٹون استعمال کیے۔

اب اقبال کو لیجئے جو اکبر کے بعد دوسرے بلند پایہ طنز نگار ہیں، اقبال اور اکبر کی عمر میں کم و بیش پچیس سال کا فرق تھا، اکبر کی شاعری جس وقت معراج کمال پر تھی اُس وقت اقبال شہرت کی ابتدائی منزل میں قدم رکھ رہے تھے، اقبال نے کچھ عرصہ اکبر کے رنگ سے متاثر ہوکر ظرافت کی طرف رخ کیا۔ مگر وہ رنگ ان سے نبھ نہ سکا۔ ان کے چند ظریفانہ شعر جن میں انھوں نے اکبر کے رنگ میں سماج کی مزاحیہ تنقید کی ہے، ملاحظہ ہو،

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی — قوم نے ڈھونڈھ لی فلاح کی راہ
یہ ڈرامہ دکھائے گا کیا سین — پردہ اُٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

تہذیب کے مریض کو گولی سے فائدہ — دفع مرض کے واسطے "پل" پیش کیجئے
تھے وہ بھی دن کہ خدمت استاد کے عوض — جی چاہتا تھا ہدیۂ دل پیش کیجئے
بدلا زمانہ ایسا کہ لڑکا پس از سبق — کہتا ہے ماسٹر سے کہ "بل" پیش کیجئے

اقبال اور اکبر طنزیہ شاعری میں یوں ایک ایک دوسرے سے قریب ہیں کہ دونوں کی شاعری ذاتی عناد اور انفرادی جذبات کی پستی سے پاک ہے، دونوں کے طنز میں ایک اجتماعی مقصد ہے اور دونوں اجتماعی کمزوریوں کو دور کرنے کی طرف مائل ہیں، اقبال نے خالص ظرافت کو چھوڑ کر حکمت، متانت اور بصیرت کو طنز کا ہلکا سا رنگ دیکر جہاں جہاں سماج کی کمزوریوں کو طشت از بام کیا ہے، وہاں وہ ایک بلند پایہ طنز نگار معلوم ہوتے ہیں، مذہبی رہنماؤں کی بے گانگی اور زندگی سے گریز پر ملاؤں کی نماز کے عنوان سے اقبال کی جو نظم ہے اس کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو،

کہا مجاہد ترکی نے مجھ سے بعد نماز — طویل سجدے ہیں کیوں اس قدر تمہارے امام
وہ سادہ مرد مجاہد وہ مومن آزاد — خبر نہ تھی اُسے کیا چیز ہے نماز غلام
طویل سجدے اگر ہیں تو کیا تعجب ہے — ورائے سجدہ غریبوں کو اور ہے کیا کام
قوم کیا چیز ہے قوموں کی امامت کیا ہے — اسکو کیا جانیں یہ بیچارے دو رکعت کے امام

ایک دوسری جگہ اُن کے ہمدردانہ طنز کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو،

اے مرد خدا تجھ کو وہ قوت نہیں حاصل — جا بیٹھ کسی غار میں اللہ کو کر یاد
ملا کو جو ہے ہند میں سجدے کی اجازت — بیچارہ سمجھتا ہے کہ اسلام ہے آزاد
محکومی و مسکینی و نومیدی جاوید — جس کا یہ تصوف ہو وہ اسلام کو کر یاد

اکبر کی طرح بعض جگہ اقبال بھی خود اپنے آپ کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں،

کہا اقبال نے شیخ حرم سے — تہ دیوار مسجد سو گیا کون
ندا مسجد کی دیواروں سے آئی — فرنگی بتکدے میں کھو گیا کون
کہیں ہنگامہ ہائے آرزو سرد — کہ ہے مرد مسلماں کا لہو سرد
بتوں کو میری لادینی مبارک — کہ ہے آج آتش اللہ ہو سرد

اقبال بھی اکبر کی طرح کہیں صوفی ملا اور خانقاہ پر طنز کرتے ہیں اور کہیں تہذیب نو کی اندھی تقلید کرنے والوں اور غلامانہ ذہنیت رکھنے والوں کا مذاق اُڑاتے ہیں مگر اس میں بھی دونوں کے طنز میں فرق ہے، اقبال کے یہاں محض طنز ہے اکبر کے یہاں طنز کے ساتھ ساتھ ظرافت کی چاشنی بھی ہے، اکبر کے اشعار میں مغربی تہذیب سے ایک قسم کا تنفر ظاہر ہوتا ہے، مگر اقبال کے اشعار میں ہجو یا تنفر کی بو نہیں آتی، اقبال کا طنز اگرچہ سادہ الفاظ میں تھا، مگر اس میں معنویت کا ایک دفتر تھا، اکبر اور اقبال کے طنز میں وہی فرق ہے جو ایک مفکر اور غیر مفکر کی طبیعتوں میں، اکبر کے یہاں تلخی اور تمسخر ہے مگر اقبال کے طنز میں ایک مصلح اور ریفارمر کی اولوالعزمی ہے، اقبال کے طنز میں ہمدردی اور دلسوزی ہے وہ بنیادی کمزوریوں کی طرف توجہ کرتے ہیں، اُن کے طنز میں بھی پیام ہے، مگر اکبر کے یہاں کوئی پیغام نہیں ملتا،

اقبال کے بعد طنز نگاروں میں دور حاضر کے باکمال شاعر جوش ملیح آبادی ہیں، جوش کی اکثر نظموں میں جو اُنھوں نے پاکستان اور ہندوستان کی تقسیم کے بعد لکھی ہیں، ہم کو بڑا طنز ملتا ہے، مگر ان کی وہ نظمیں جو مولوی، خانقاہ، ملا پر ہیں ان میں طنز کم اور ہجو زیادہ ہے۔ ان نظموں میں ایک قسم کی نفرت اور حقارت ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مذہبی طبقے سے وہ محض اسوجہ سے خفا ہیں کہ وہ ان کی رندی پسند نہیں کرتے۔ اور ملا کی خدمت کرتے وقت وہ اپنے جذبات میں اتنا آگے بڑھ جاتے ہیں کہ اُنھیں ادبی محاسن کی بھی پرواہ نہیں رہتی، جوش کی نظم خانقاہ کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو۔

الاماں! خانقاہ کی دنیا — معصیت کی گناہ کی دنیا
دوڑتا ہے یہاں ٹھہر کے سمند — یاں توکل ہے فرض کا پابند
با قناعت سے عارفان خدا — کام لیتے ہیں سکہ سازی کا
ہر ادا میں ہے تاجرانہ کمال — ہر بن مو ہے ایک دست سوال
کون بہتر ہے ایزد باری — ان کا تقوی کہ میری میخواری

جوش کے کلام میں نشیب و فراز، اُتار چڑھاؤ، اور زیر و بم بہت زیادہ ہے، وہ نغمے اور چیخ، طنز اور تمسخر، جھنکار اور للکار میں فرق نہیں سمجھتے ان کے طنز میں بھی جذباتیت ہے مگر مسکراہٹ کی جگہ غیظ و غضب ہے،

ہندوستان کی آزادی سے عوام کی نہ جانے کتنی آرزوئیں وابستہ تھیں اور کیسے کیسے حسین اور دلکش تصورات اپنے دلوں میں لیے بیٹھے تھے۔ دیش کے نیتاؤں نے عوام سے کیا کچھ وعدے نہیں کئے تھے، مگر آزادی حاصل ہونے کے بعد عوام کو کن کن دشواریوں اور مصائب سے دوچار ہونا پڑا، امن و انصاف کی کتنی قدریں پامال ہوئیں، اس کا اندازہ جوش کی ایک نظم سے ہوتا ہے جو انھوں نے ماتم آزادی کے عنوان سے لکھی ہے اس میں ایک ایسا طنز ملتا ہے جس میں درد ہی درد ہے نظم اس طرح شروع ہوتی ہے،

اے ہم نشیں فسانۂ ہندوستاں نہ پوچھ — رودادِ جامِ بخششِ پیر مغاں نہ پوچھ
بربط سے کیوں بلند ہوئی ہے فغاں نہ پوچھ — کیوں باغ پر محیط ہے ابرِ خزاں نہ پوچھ
کیا کیا نہ گل کھلے روشِ فیض عام سے — کانٹے پڑے زبان پہ پھولوں کے نام سے

ہندوستان میں اردو کے ساتھ جو برتاؤ کیا جا رہا ہے اسکے بارے میں اسی کے ایک بند میں لکھتے ہیں،

چلنے لگی لغت پہ چھری انتقام کی — چھانٹی گئیں تمام جو لفظیں تھیں کام کی
رحمان ہی کی بات چلی اور رام کی — گردن سے کھنچ گئی جو زباں تھی غلام کی
حیوان بوکھلا گئے منہ کھولنے لگے — انسان بولیاں وہ نئی بولنے لگے

اس وقت عوام جس تنگ دستی، تنگ نظری اور تنگ دلی کے شکار ہیں اور فضا میں جو حبس اور گھٹن محسوس کر رہے ہیں اس کا ذکر کتنے دلکش انداز میں انھوں نے پیش کیا ہے،

سروسہی، نہ ساز، نہ سنبل نہ سبزہ زار — بلبل نہ باغباں، نہ بہاراں نہ برگ و بار
جیحوں، نہ جامِ جم، نہ جوانی نہ جوئبار — گلشن نہ گل بدن نہ گلابی نہ گل عذار
اب بوئے گل نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ — وہ حبس ہے کہ لو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

غرض اکبر کے بعد اقبال اور جوش کے یہاں ہم کو جو ضمنی طنز ملتا ہے ویسا طنز نہ دور حاضر کے کسی سنجیدہ شاعر میں ملتا ہے اور نہ موجودہ ظرافت نگار شعراء میں بظاہر اتنی صلاحیت نظر آتی ہے جو اسے لے کر آگے بڑھ سکے،

اقبال اور جوش کا تذکرہ ظرافت نگار شعراء میں اُن کے کلام میں بعض طنزیہ نظموں کے سبب آگیا ورنہ اکبر کے بعض خالص ظرافت نگار شعراء میں سید مقبول حسین ظریف لکھنوی رہ جاتے ہیں یا ان کے بعد وہ ہزل گو شعراء رہ جاتے ہیں جن کے کلام میں کوئی اصلاحی یا اجتماعی مقصد

سید مقبول حسین ظریف لکھنوی حضرت عشقی لکھنوی کے چھوٹے بھائی تھے، طبیعت میں بلا کی شوخی اور ظرافت تھی، گرچہ زندگی درباری دوابانہ فضاؤں میں بسر ہوئی تھی، اس لیے سیاست سے ان کو دور کا لگاؤ نہ تھا، ان کی شاعری محض تفریحی شاعری تھی، ان کے یہاں اگر سیاسی رنگ کے دو چار شعر ملتے ہیں تو وہ سُنی سنائی باتوں کو ظرافت میں ڈبو کر عوام کی واہ واہ کے لیے پیش کئے گئے ہیں، ان کی شاعری ویسی ہی شاعری ہے جیسی کہ پرانے زمانے کے ظریف درباری شعراء کی ہوتی تھی جس کا مقصد محض ہنسنا ہنسانا تھا۔ ظریف کے انداز بیان میں شوخی اور تمسخر ہے، وہ اپنے ظریفانہ انداز میں سمو کر جب کوئی بات کہتے ہیں تو وہ گوناگوں دلچسپیاں پیدا کر دیتی ہے، اُن کے یہاں ادبی اور پیش پا افتادہ مضامین ایسے ہیں جن کا مقابلہ بڑے بڑے ظریف نہیں کر سکتے، میونسپل الیکشن میں کھڑے ہونے والوں کو نام نہاد ممبری اور قومی ہمدردی کا ڈھونگ رچا کر اپنی عزت و آبرو کو لٹا کر دیوانہ وار موت کی تلاش میں جو دربدری حاصل ہوتی ہے اس کا نقشہ ظریف نے ایک مسلسل نظم میں کمال طنز و ظرافت کے ساتھ پیش کیا ہے، مطلع کا بند ملاحظہ ہو ؎

واہ بی میونسپلٹی جان کیا کہنا ترا — تو بھی لیلےٰ کی عاشق ترا مجنوں کا چچا
اپنی خودداری کو کھو کر تجھ پہ جو عاشق ہوا — پھر زبانِ حال سے اس کو یہی کہتے سنا
بس کہ دیوانہ شدم عقل و رسا در کار نیست — عاشقِ میونسپلٹی را حیا درکار نیست

اکبر کے بعد ظرافت نگاری میں سماج کی اصلاح، مقصد کی بلندی، متانت اور سنجیدگی کے لحاظ سے کوئی باکمال شاعر پیدا نہیں ہوا صرف مقبول حسین ظریف کا ذکر ایک حد تک کیا جا سکتا ہے، جن کے یہاں مسلسل طنز و ظرافت اور کسی ایک خاص موضوع پر ملتی ہے،

اکبر کے بعد سے اب تک کی درمیانی مدت میں جو شعراء پیدا ہوئے ان کی شاعری صرف ہزل گوئی تک محدود ہے اور ان ہزل گویوں میں ظریف دہلوی، احمق پھپھوندوی، شوق بہرائچی، بوم میرٹھی اور ہار آرٹس لکھنوی اپنی ظرافت نگاری میں مشہور ہیں، اُن کے کلام سے دو چار شعر بطور نمونہ درج کئے جاتے ہیں،

پڑھیں نماز تیمم سے ہم نے دہلی میں   ٹکے کو آئی ہے بہشتی میاں وضو کے لیے
بتائیں کیا تمھیں حسرت کشِ شوقِ جمال   ہزار جوتیاں ٹوٹیں اک آرزو کے لیے   (ظریف دہلوی)

میرے سنبھالنے کی فکریں تو بعد کی ہیں   پہلے ذرا تم اپنی پتلون تو سنبھالو
تمام عراق ترکی سب ہی تمھاری خاطر   مرقد کی فکر کیا ہے چاہو جہاں بنا لو   (احمق پھپھوندوی)

جس زمانے میں مہاتما گاندھی کھدر کا پرچار کر رہے تھے، اس وقت گاڑھے کی قیمت اچھے اچھے کپڑوں سے بڑھ گئی تھی، جولاہوں کے کپڑوں کا نرخ بڑھانے پر بوم میرٹھی فرماتے ہیں،

پہلے سے نہیں مفلس و محتاج جولاہے   اب بھرنے لگے کوٹھیوں میں اناج جولاہے
لیڈر تو گئے جیل میں اک راج کی خاطر   بیٹھے ہیں دبائے ہوئے سوراج جولاہے   (بوم میرٹھی)

دینِ خدا کو واعظ رنگیں بنا رہا ہے   دنیا بدل رہی ہے مسجد کی کوٹھری میں   (شوق بہرائچی)

موجودہ نوجوان شعراء میں سید محمد جعفری بہت اچھا لکھتے ہیں، ان کا ایک مخصوص رنگ ہے ان کی بعض نظموں میں ہم کو ایک طنز ملتا ہے جو اکبر کی یاد تازہ کر دیتا ہے، باوجود سرکاری ملازم ہونے کے وہ بڑی جرأت کے ساتھ ارکانِ وزارت کو بھی نہیں بخشتے، وزیروں کی نماز کے عنوان سے اُن کی نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو،

عیدِ اضحیٰ کی نماز اور وہ انبوہِ کثیر   جبکہ اللہ کے دربار میں تھے پاک وزیر
وہ مصلّوں پہ مسلط تھے بحسنِ تقدیر   تھے "رہرو" اُن کے مصلّے بہ مساواتِ کبیر
آج کل یہ ہی نماز اور کبھی وہ تھی نماز   ایک ہی صف میں کھڑے ہو گئے محمود و ایاز
صفِ اول میں کھڑے تھے جو خدایانِ مجاز   یہ امیر اور یہ غریب اور یہ نشیب اور یہ فراز
تجھ سے اے خالقِ کل چھپ نہیں سکتا یہ راز   تو حقیقی وہ مجازی مجھے دونوں سے نیاز
آگ تکبیر کی سینوں میں دبی رکھتے ہیں   کبھی کہتے ہی نہیں اور کبھی رکھتے ہیں
عطر میں ریشمی رومال بسایا ہم نے   ساتھ لائے تھے مصلّے وہ بچھایا ہم نے
دور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے   ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے
پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں   کون کہتا ہے کہ ہم لائقِ دربار نہیں
ذکر خطبے میں وزیروں کا جو پایا ہم نے   آسمانوں کو زمینوں سے ملایا ہم نے
کعبۂ دل کو صنم خانہ بنایا ہم نے   سامری کی طرح بچھڑوں کو سجایا ہم نے
تو اگر پیکرِ محسوس ہے انساں کی نظر   مان لیتا کوئی ان میں سے خدا کو کیونکر

وہ وزیر جو گلے سے لبوں تک ساری مساوات کا ڈھونگ رچا کر اپنا سیاسی الو سیدھا کرتے ہیں اُن پر مذکورۂ بالا نظم ایک لطیف طنز ہے جعفری کے طنز میں بھی ایک اچھے طنز نگار کی طرح تحقیر و تنفر نہیں، وہ نظام کی خامیوں پر انوکھے انداز میں احتجاج کرتا ہے،

یو این او کسی سیاسی چالوں پر اُس نے جو طنزیہ نظم لکھی ہے اس میں غالب کے مصرعے کو کس خوبی سے چسپاں کیا ہے ؎

یو این او کے پیٹ میں سارے جہاں کا درد ہے
دعوۂ فردا پہ ٹرخانے کے حق میں فرد ہے
گرچہ بٹوانا فلسطیں میں خود اپنی فتنہ ہے
ایسی قوموں سے خفا ہے جن کی رنگت زرد ہے
کتنا اچھا فیصلہ کرتا رہا کشمیر کا
"کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا"

جعفری کے طنز میں ایک نرمی ہے وہ اپنے دور کے سیاسی سماجی اور معاشرتی حالات کو اپنے طنز کا ہدف بناتے ہیں، وہ افراد سے نہیں الجھتے بلکہ اداروں اور اجتماعی زندگی میں جو خامیاں نظر آتی ہیں اُن کو کرید کرید کر سامنے لاتے ہیں، اور ان پر کچھ اس انداز میں قہقہے بلند کرتے ہیں کہ پڑھنے والے بھی اُسکے ہمنوا ہو جاتے ہیں، اُنھوں نے اپنی شوخیوں میں کچھ رچے ذوق پر کلاسکی ادب کا صیقل دیکر ظرافت میں ایک انوکھا پن پیدا کیا ہے۔ کبھی وہ اقبال کے مصرعوں سے فائدہ اُٹھاتے ہیں تو کبھی غالب کے مصرعوں کو ایسے موقع سے استعمال کرتے ہیں کہ اگر غالب حیات ہوتے تو شاید وہ اپنے ان مصرعوں سے دست کشی اختیار کر لیتے، ان کا شعور جوان اور مشاہدہ اس درجہ قوی ہے کہ وہ گرد و پیش کے واقعات پر ایک نگاہ ڈالتے ہی ان کی تہہ تک پہونچ جاتے ہیں، قومی اور اجتماعی مسائل میں ذوقی اور شخصی دلچسپی کی تخلیق اُن کا حصہ ہے ان کی نظر آزاد شاعری کے اونٹ سے لیکر بھنگیوں کی ہڑتال تک گئی ہے، اُن کے طنز میں بڑی شگفتگی اور زندہ دلی ہے،

جعفری نے سرکاری ملازم ہونے کے باوجود کلرک کا مطالبہ جس انداز میں کیا ہے اس میں ہم کو ایک اخلاص اور محبت کا پہلو ملتا ہے، اُن کی نظم کے تین بند ملاحظہ ہوں ؎

خالق نے جب ازل میں بنایا کلرک کو
لوح و قلم کا جلوہ دکھایا کلرک کو
کرسی پہ پھر اُٹھایا بٹھایا کلرک کو
افسر کے ساتھ بین میں لگایا کلرک کو
مٹی کرٹھے میں ڈال کے اسکی سرشت میں
داخل مشقتوں کو کیا سرنوشت میں

چپراسی خلد میں جو بلانے گیا اُسے
حیران تھا کلرک کہ کیسے بُرے پھنسے
حوروں نے کچھ مذاق کیا کچھ ملک ہنسے
ہاتف نے دی صدا کہ یہ کچھ دن یہیں بسے
آدم کا رف ڈرافٹ ہو کب تک ہنسو گے تم
اپروو ہو کے آیا تو سجدہ کرو گے تم

جنت کو گرچہ ناز تھا اپنے مکین پر
تھا ان کی زندگی کا سہارا ذہین پر
لی اسے وصول کرنے کو اترا زمین پر
لفظ کلرک لکھا تھا لوحِ جبین پر
ابلیس راستے میں ملا کچھ سکھا دیا
اُترا فلک سے تھرڈ میں انٹر لکھا دیا

غرض جعفری کو روزمرہ کے واقعات اور مشاہدات پر لکھنے کا بڑا سلیقہ ہے،

طنز و مزاح میں ایک چیز پیروڈی ہوتی ہے جس کا اردو نثر و نظم دونوں میں کم و بیش ابھی دس پندرہ سال قبل تک فقدان تھا، اور فقدان بھی اس حد تک کہ اس کے لیے ہمارے یہاں ابھی تک اُسکے معنی کے اظہار کے لیے کوئی لفظ ہی وضع نہ ہو سکا، پیروڈی میں بھی کم و بیش یہی پایا جاتا ہے، ایران میں پیروڈی کے لیے "تقلید خنداں آور" کی اصطلاح رائج ہے، اگرچہ اس میں بھی لفظ پیروڈی کا پورا مفہوم نہیں ادا ہوتا، کیونکہ پیروڈی کی تعریف انگریزی ادب میں اس طرح پر کی گئی ہے،

"نثر یا نظم کی کوئی تصنیف جس میں ایک مصنف یا گروہ مصنفین کے مخصوص محاوراتی اور خیالاتی انداز دل کی نقل ایسے طریق سے کی جائے کہ انداز وں کو مضحکہ خیز بنا دے خصوصاً جب اس تصنیف میں ایسے مضامین لائے جائیں جن کو اُسکے موضوع سے دور کا بھی تعلق ہو"

یورپ میں پیروڈی کا آغاز یونان سے ہوتا ہے یونانی چونکہ سیاسی معاملات میں بڑے ذہین اور طباع ہوتے تھے اسلئے اُن کے

یہاں سرمایہ دار طبقے کی تحقیر و تذلیل کے مختلف طریقے رائج تھے، پیروڈی بھی انھیں طریقوں میں سے ایک طریقہ تھا اسی لیے ازمنہ وسطہ میں بھی ہم کو پیروڈی لکھنے والے ملتے ہیں، یورپ میں پیروڈی نے سترھویں اور اٹھارویں صدی میں اس درجہ فروغ پایا کہ اس نے مستقل فن کی شکل اختیار کرلی، اور پریس کی ترقی سے اس میں ابتذال پیدا ہونے لگا، یہاں تک کہ پیروڈی تنقید کی بلندی سے گر کر سیاسی تنقید کا سستا آلہ کار بن کر رہ گئی۔ مگر یورپ میں اسکی مقبولیت کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ اس صنف پر سیکڑوں مجموعے کئی کئی بار چھپ چکے ہیں،

بہرحال اسوقت پیروڈی کے سلسلہ میں صرف اتنا ہی عرض کرنا ہے کہ یہ صنف ابھی تک اردو ادب میں کمیاب تھی، اس پر کنھیا لال کپور، سید محمد جعفری۔ پروفیسر محمد عاشق اور راقم الحروف نے قدرے طبع آزمائی کی، اُن میں تضحیک کا ہدف جدید شعر کو بنایا ہے۔ کنھیا لال کپور نے سنگ وخشت میں ترقی پسند شعرا کی دو ایک نظموں پر پیروڈی لکھی ہیں اور سید محمد جعفری اور پروفیسر محمد عاشق کے اس سلسلہ میں دو ایک نظمیں لکھی ہیں۔ مگر راقم الحروف نے اردو ادب میں اس کو ایک فنی حیثیت دینے کی غرض سے دور جدید کے تقریباً تمام چوٹی کے ترقی پسند شعرا کے کلام سے کچھ نظمیں انہی کے مخصوص انداز میں ان پر پیروڈیز لکھی ہیں۔ ان پیروڈیز کے متعلق جو مدتوں میں کتابی شکل میں شایع ہوئی ہیں اس سلسلہ میں چند پیروڈیز ملاحظہ ہوں جس سے قارئین اردو ادب میں پیروڈی کی کامیابی اور عدم کامیابی کا اندازہ کرسکیں گے،

سید محمد جعفری کی نظم "جدید شاعری" کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو،

طرز نو کی شاعری میں مدوجزر و بحر و شعر
ایک مصرعہ فیل بے زنجیر کی زندہ مثال

دوسرا
شتر کی دم

عبث
طرز نو کی شاعری کی کوئی کل سیدھی نہیں　　شہر بھر میں اونٹ بیچارہ عجب بدنام ہے۔　　آہ او نٹ

شاعری کیا ہے سمجھ لیجئے کہ ہے بالکل ربر
کھینچئے سے کھنچ جاتی ہے چھوڑے سے جاتی ہے سکڑ

پروفیسر محمد عاشق میراجی کی نظم "شعر کی اڑان" پر ایک پیروڈی "شعر کا بان" لکھتے ہیں، جس کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو،

کاش ہی سے گا بڑا آیا کہیں کا کوا
چپکے چپکے بھلا دیکھو تو کہاں آپہونچا
[illegible] انگوٹھا [illegible]
[illegible] تو نہ تھا تجھ سے
کوہ میں ربکا چڑا ہے الو

ترقی پسند شعرا کی "[illegible]" والی نظموں پر راقم الحروف کی ایک نظم "شبستان کے قریب" ملاحظہ ہو،

شبستاں کے سامنے میں تیری خواب گاہ ناز سے
پھودو اٹھلاتا ہوا
میں دیکھتا ہوں اک گدھا

ہاں
اک گدھا
ناخوش گدھا

اُردو نظم کا تاریخی اور فنّی اِرتقاء

(پروفیسر سید احتشام حسین)

تہذیبِ انسانی کی صبحِ اولیں میں شاعری نے سحر اور موسیقی کے پردوں میں جنم لیا کیونکہ انھیں ذرایع سے انسان اپنی قوتِ عمل اور قوتِ تسخیر دونوں کو آزماتا تھا اسی وجہ سے شاعری آج بھی اثر اور ترغیبِ عمل کا غرض انجام دیتی ہے۔ جہاں عمل کے لفظ سے کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہو جانا چاہئے، عمل وہ لطیف تحریک بھی ہے جو انسانی شعور کی گہرائی، گیرائی اور قوت میں اضافہ کرتی ہے اور اگر عمل کے معنی بالکل عام مفہوم میں عمل ہی ہوں تو یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ اپنے ابتدائی دور میں افادیت اور لطف اندوزی کی حدیں الگ الگ نہیں تھیں۔ تاریخ کی مختلف منزلوں میں شاعری نے انھیں حیثیتوں سے مختلف روپ اختیار کئے ہیں اور اچھی خاصی ابدیت اور جادویت کے باوجود زمان و مکان کی زلفوں میں اسیر رہی ہے۔ ملکوں ملکوں میں اس کی شکلیں الگ الگ رہی ہیں اور زبان و بیان، خیالات اور تجربات کی پابندیوں نے ان کے ارتقاء کی راہیں متعین کی ہیں۔

اُردو دُنیا کی تقریبًا جدید زبانوں میں سے ہے، اس میں ادبی نشو و نما اور ارتقاءِ شعر کی تاریخ اس سے مختلف ہے جو زیادہ قدیم ہیں۔ اس کے سامنے پنے بنائے شعری نمونے اور ادبی سانچے تھے۔ فنی روایتیں تھیں، فکر و خیال کی مُعین راہیں تھیں، بُری بھلی تہذیبی اور اخلاقی قدریں تھیں، اُس کے ابتدائی شعراء بعض دوسری زبانوں سے واقف تھے اس لئے ہم اس کی شاعری پر ان باتوں کی روشنی ہی میں غور کر سکتے ہیں۔ اس کے شعراء زیادہ تر فارسی زبان و ادب اور اسی کے ذریعہ سے عربی ادب سے واقف تھے..................

..................کچھ لوگ براہ راست کچھ عربی شاعری کا علم رکھتے تھے، کچھ ہندوستان کی مختلف زبانوں اور بولیوں مثلاً اودھی، برج بھاشا، پنجابی جانتے تھے، اکّے دُکّے ایسے بھی تھے جنھیں مرہٹی، تلگو، کنڑی یا دوسری ہندوستانی زبانوں کا علم تھا۔ ان میں سے بعض سنسکرت بھی جانتے رہے ہوں گے لیکن جب ہم عملاً ان شعراء کے کلام کا جایزہ لیتے ہیں تو امیر خسرو سے لیکر تقریبًا انیسویں صدی کے وسط تک ان کا علم فارسی، عربی اور ہندی کی بعض شکلوں (خاص کر برج بھاشا) تک محدود معلوم ہوتا ہے۔ اگر ان زبانوں میں ہم نظم گوئی کی روایت تلاش کریں تو وہ عام طور سے اس شکل میں نہیں ملتی جسے ہم جدید مفہوم میں نظم کہتے ہیں۔ یہاں ہمیں نظم کے مفہوم کا تعین بھی کر لینا چاہئے

نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے، کبھی نثر کے مقابلہ میں شاعری کا ذکر کرتے ہوئے نظم کہکر شاعری مراد لیتے ہیں اور اس میں شاعری کے تمام اصناف شامل ہوتے ہیں۔ کبھی غزل کو الگ کرکے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لئے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو اور ارتقائے خیال کی وجہ سے تسلسل کا احساس ہو۔ اسکے لئے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ اس کی ہیئت ہی متعین ہے۔ دیسی نظموں کو اُردو کے ان قدیم اصناف ادب سے الگ ہی رکھا جاتا ہے جن کی ایک مخصوص حیثیت اور تاریخ ہے جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی وغیرہ۔ یہاں تک کہ اس مفہوم میں ان قطعات کو جو غزلوں کے بیچ میں آجاتے ہیں، یا ان مسلسل غزلوں کو جو ڈھیلے ڈھالے انداز میں ایک ہی خیال یا جذبہ کی ترجمان ہوتی ہیں، نظم کہنا مناسب نہیں سمجھا جاتا۔ ان ادھورے اور ضمنی اشارات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لئے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی متعین موضوع ہو اور جن میں بیانیہ

ل؎ اس مضمون میں میں نے کچھ جملے اور خیالات اپنے ہی مضمون سے لئے ہیں۔

فلسفیانہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی اور کچھ داخلی یا دونوں قسم کے تاثرات پیش کئے ہوں۔ اگر ہم چاہیں تو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ان نظموں کو بہت سی شاخوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ مثلاً موضوع اور بنیادی آہنگ کے لحاظ سے رومانی، سیاسی، اخلاقی، عشقیہ، مذہبی، اخلاقی، ہجویہ، فلسفیانہ، مفکرانہ، منظری، بیانیہ وغیرہ اور ہیئت اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے بشکل غزل، بشکل مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، غیر مقفیٰ، مستزاد، آزاد نظم، گیتوں کی مختلف شکلیں وغیرہ۔ یہ سب چاہے مخصوص قسم کا تعمیری حسن رکھتی ہوں یا اس سے معریٰ ہوں، نظموں کے دائرے میں آجائیں گی۔ اس وقت انھیں نظموں پر توجہ کرنا ہے۔

نظم کا جو مفہوم اوپر کی سطروں میں پیش کیا گیا ہے، اُسے سامنے رکھیں تو ایسی چیزیں نہ تو فارسی میں نظر آتی ہیں نہ ہندوستان کی مختلف بھاشاؤں اور بولیوں میں۔ فارسی میں غزل مسلسل، قصاید، مثنویات، قطعات اور مرثیے ہیں جنھیں الگ الگ اصناف کی حیثیت حاصل ہے اور ان کے بدل (فارسی ہی کے اثر سے) اردو میں بھی موجود ہیں، ہندی بھاشاؤں میں طویل مثنوی نما نظمیں، بھجن اور گیتوں کی مختلف شکلیں ملتی ہیں جن سے اردو شاعری نے اتنا اثر نہیں لیا جتنا لینا چاہئے تھا۔ اس طرح اردو میں نظم کا جو سرمایہ بھی نظر آتا ہے وہ خود اُس کا ہے۔ اُسے ہیئتی سانچے تو یقیناً اکثر و بیشتر فارسی ہی سے دستیاب ہوئے ہیں لیکن عہد قدیم میں بھی موضوع اور خیال کا انتخاب، شاعر کے انفرادی تجربہ پر مبنی تھا۔

اردو زبان ابتداء ہی سے کچھ ایسا قالب اختیار کرنے لگی کہ آہستہ آہستہ اُس کا رشتہ ہندوستان کی اکثر بھاشاؤں سے ٹوٹ گیا، گو یہ بعض تاریخی اسباب کا نتیجہ تھا لیکن اردو کے مستقبل کے لئے یہ مفید نہیں ہوا۔ اردو کو عوامی ادب یا لوک گیتوں کا کوئی سہارا نہیں ملا۔ امیر خسرو کے عہد میں یہ افتراق شروع نہیں ہوا تھا، اُن کا ہندی کا ادبی سرمایہ مشکوک سہی لیکن جو بھی ہے ہندوستانی اثرات سے متاثر ہے۔ کبیر داس کو اردو کے ارتقائی دور سے الگ رکھنے کے کوئی معنی نہیں معلوم ہوتے۔ ہندوستان کے عوامی ادب سے قریب رہنے کی سب سے اچھی مثال بعض صوفیاء کے کلام میں ملتی ہے۔ میاں افضل جھنجھانوی کا بارہ ماسہ (بکٹ کہانی) اسی اثر و تاثر کے سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اردو اور بھاشاؤں میں دوری ہوتی گئی۔ لسانی حیثیت سے یہ بات اتنی نقصان دہ نہیں جتنی موضوعات اور خیالات کے نقطۂ نظر سے ہے۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو نے لسانی ترتیب اور تہذیب میں ہندی بھاشاؤں سے جتنا فایدہ اُٹھایا اُس کا عشر عشیر بھی اُس کے ادب سے نہیں حاصل کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی کے ذریعہ سے آنے والی فنی اور تہذیبی روایتیں اردو میں اتنی جگہ نہ پا سکیں جتنی امید کی جا سکتی تھی۔ مگر یہ بحث کسی اور موقع پر مناسب ہوگی۔

جہاں تک اردو میں نظم گوئی کا تعلق ہے عام خیال یہ ہے کہ اس کی ابتداء عہد جدید میں ہوئی۔ اگر ہم شعوری طور پر ایک صنف شاعری کو ترقی دینے کا خیال کریں تو یہ بات غلط نہیں ہے لیکن اگر نظم نگاری کی روایت کی جستجو کریں تو اس کی تاریخ کم و بیش وہی ہوگی جو خود اردو شاعری کی ہے۔ اگر امیر خسرو کو چھوڑ دیں کہ ان کی اردو یا ہندی شاعری کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے تو دکن میں، جہاں اردو شاعری نے ارتقاء کے پہلے زینے طے کئے، شروع ہی سے مختصر مثنویوں کی شکل میں مذہبی یا صوفیانہ نظمیں ملنے لگتی ہیں اور سترھویں صدی کی ابتداء ہوتے ہوتے اُن کی شکل واضح ہو جاتی ہے۔ شمالی ہند میں صوفی بزرگوں میں شرف الدین یحییٰ منیری، شیخ عبد القدوس گنگوہی اور بعض دوسرے نام ملتے ہیں، دکنی اور گجراتی صوفی شعراء کا سارا کلام قریب قریب مثنویوں کی شکل میں ہے اور ان کا ذکر مثنویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہئے لیکن گولکنڈہ کے سلطان محمد قلی قطب شاہ کا کچھ کلام ایسا ہے جسے نظموں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ممکن ہے اس کی نظموں کی روایت تلنگو سے رشتہ رکھتی ہو کیونکہ وہ اس زبان کا بھی ماہر تھا۔ اُس کے پسندیدہ موضوعات ہیں بسنت، عید، شب برات، بعض رسوم شادی، اپنی محبوباؤں اور پیاریوں کے حسن و کمال کا بیان، برسات، اپنی خوبصورت تعمیرات اور فتوحات کا ذکر۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں سے اکثر اُس کے انفرادی ذوق اور تجربہ سے تعلق رکھتی ہیں اور ولولۂ حیات کی مظہر ہیں۔ انھیں پڑھتے ہوئے یہ نہ بھولنا چاہئے کہ ان کا زمانہ سنہ ۱۶۰۰ء کے قریب کا ہے۔ اُس کی زبان کی ہندوستانیت، موضوعات کی مقامیت، اور جوش اظہار قلی قطب شاہ کو اردو کے اعلیٰ شعراء کی صف میں جگہ دلاتی ہیں۔ اس کا کلیات شایع ہو چکا ہے اور جب ہندوستانی تہذیب کی تاریخ مرتب کرنے میں شعر و ادب سے مدد لی جائے گی تو اس کے کلام سے بھی مدد ملے گی۔ یہاں نمونہ کے طور پر ایک نظم جس کا موضوع "جلوے کا گیت" ہے، نقل کی جاتی ہے:

پریم پیاری کا جلوہ گاؤ سارے — اسے چندر سورج سے پرمال سنگارے

سہاگاں بھاگ چنچل مستک کھلے ہیں　　سہیلیاں آرتی تارے اُتارے
رچاؤ تخت جارہ کا نوشنی ہے　　کرو چندر چوک موتیوں سے سنوارے
چڑھاؤ تیل اب ساتوں سہاگاں　　مشاطہ ہو کے زیور بہت نگارے
چلا شہزدے دیو دہا تھاں میں بیڑے　　بندھاؤ ساڑیاں موتیاں کنارے
محمد قطب شہ اور اس پری کوں　　ملایا رکھ جدائی لگ ہیں ستارے

قریب قریب اسی عہد کی دکنی اور گجراتی مثنویوں میں منظر، سراپا اور جذبات کے نقطۂ نظر سے متعدد مثنویوں میں سے ایسے ٹکڑے الگ کئے جا سکتے ہیں جن پر علیحدہ مکمل نظم کا اطلاق ہو۔ اسی طرح واقعۂ کربلا کے متعلق نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے جو موضوع کے اعتبار سے تو مرثیہ ہے لیکن بعض دوسری حیثیتوں سے اُسے نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے تاہم چونکہ یہاں نظم کا ایک مخصوص مفہوم پیش نظر ہے اس لئے اُن سے بحث نہیں کی جائے گی۔

شمالی ہند میں یوں تو اردو شاعری کی گرم بازاری اٹھارویں صدی کے ابتدائی سالوں میں ہوئی لیکن سترھویں صدی بھی ایسے ناموں سے خالی نہیں ہے جنھیں صرف اردو ادب کی تاریخ میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ اس سلسلہ کا سب سے اہم نام محمد افضل جھنجھانوی کا ہے جنھوں نے دوازدہ ماہہ (بارہ ماسہ یا بکٹ کہانی) لکھ کر ادبی سرمایہ میں ایک گراں بہا اضافہ کیا۔ اس نظم کے متعلق پروفیسر شیرانی لکھتے ہیں:

"محمد افضل کی بکٹ کہانی درحقیقت ایک بارہ ماسہ یا دوازدہ ماہہ ہے جس میں ایک فراق دیدہ عورت اپنے خاوند کی جدائی میں اپنی سکھیوں اور سہیلیوں سے خطاب کر کے اپنی بیتابی اور درد جدائی الم سناتی ہے اور جیسا کہ ہمارے ملک میں دستور ہے ہر ہندی ماہ کے عنوان کے ذیل میں اپنا قصۂ غم ایک دلگداز پیرایہ میں دہراتی ہے۔ اس کی زبان دکنی سے بہت مختلف ہے اور صاف ہے۔ اس نظم میں فارسی بندشیں جا بجا باندھی گئی ہیں ...... فارسیت کے باوجود یہ نظم جذبات کے لحاظ سے بالکل ہندی ہے۔ اس میں ہندوانہ زندگی کا مرقع پیش کیا گیا ہے حتیٰ کہ ہندو تہواروں، ہولی، دیوالی اور دسہرہ کا مع ان کے لوازمات کے مذکور ہے۔ ہولی کے گیت گائے جاتے ہیں، رنگ کی پچکاریاں ہاتھوں میں ہیں، دف اور مردنگ بجائے جاتے ہیں، سر پر منڈا چھڑک رہا ہے، گلال اور عبیر اڑ رہا ہے، دوہرے اور غزلیں گائی جاتی ہیں، کاگا قاصد ہے، کوئل کوکتی ہے اور پپیہا پیہو پیہو کی پکار لگاتا ہے۔ جوگن کا بھیس برہمن کا پوتھی دیکھنا ٹوٹکے کرنا وغیرہ وغیرہ یہ تمام ہندی جذبات ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ محمد افضل کی یہ نظم ہندوؤں میں جیسا میر حسن کا بیان ہے، زیادہ مقبول رہی۔"

اس کے متعلق اب اور کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، مثنوی کی بحر میں ہونے کے باوجود یہ نظم مثنوی سے بہت مختلف ہے۔ ابتدا کے چند شعر یہ ہیں:-

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی　　بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو سوکھ دن نہ نیند راتا　　برہ کی آگ میں سینہ تپاتا
تمامی لوگ مجھ بوری کہیں رِی　　خرد گم کردۂ مجنوں کہیں سی
نہیں اس درد کا دارو کسی کن　　پڑھے حیراں سبھی حکمائے ذوفن
اری جس شخص کوں یہ دیولا گا　　سیاناں دیکھ اس کوں دور بھاگا

کہا جاتا ہے کہ دہلی میں اردو شاعری ولی کے تتبع سے شروع ہوئی لیکن یہ درست نہیں۔ شیخ بہاؤالدین برناوی، افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کی موجودگی میں اس خیال کی کوئی حقیقت نہیں رہ جاتی۔ جعفر زٹلی کو ایک فحش نگار یاوہ گو قرار دے کر تاریخوں میں جگہ نہیں دی گئی ہے لیکن شمالی ہند میں اردو کے ارتقاء کی کہانی، اُن کی قدرتِ بیان، تنوع اور عوام پسندی کے تذکرے کے بغیر ادھوری رہ جائے گی۔ زندگی کی پریشاں حالی، بدحالی، ابتذال اور دہلی کی تباہ حالی جو مغل حکومت کے زوال کا نتیجہ تھی، ایک مخصوص انداز میں جعفر زٹلی کی شاعری میں منعکس ہو گئی ہے اور اس کا مطالعہ نہ صرف ارتقائے زبان کے نقطۂ نظر سے مفید ہو گا بلکہ سماجی اور اخلاقی مسایل کے متعلق بھی ان میں بہت کچھ ملے گا۔ ان کا زمانہ دیکھا ہے اورنگ زیب اور بہادر شاہ اول

کی حکومت کا ہے اور اُن کی شاعری اس عہد کی بہت سی خامیوں کی ترجمان ہے۔ "نوکری" پر ایک نظم کے چند شعر دیکھئے:۔

بشنو بیانِ نوکری، جب گا نہ گھر دے گھو گھری تب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا حقّا ہے
ہر صبح ڈھونڈے چاکری، کوئی نہ پوچھے بات ری سب توم ڈھونڈیں لاگ ری یہ نوکری کا حقّا ہے
دس بیس مجرے میں گئے، دس بیس بخشی نے لئے دس بیس جھگڑے میں گئے، یہ نوکری کا حقّا ہے
رکھیں سپاہی گھات کو، چوکی دلادیں رات کو کوئی نہ پوچھے بات کو، یہ نوکری کا حقّا ہے
اُمراؤ سب ہیں بے خبر، احدی بچارے بے وقر اسوار پاجی سے بتر، یہ نوکری کا حقّا ہے
صاحب عجب بیداد ہے، محنت ہمہ برباد ہے اے دوستاں فریاد ہے، یہ نوکری کا حقّا ہے

ان شعراء کے علاوہ ہریانہ، پنجاب، گجرات اور دکن کے علاقے میں اور شعراء کے نام بھی نظر آتے ہیں، جنھوں نے مثنوی کے انداز میں نظمیں لکھیں لیکن شمالی ہند میں باقاعدہ اُردو شاعری فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی اور متعدد شعراء نے فارسی گوئی ترک کر کے امیر خسرو کے جلائے ہوئے چراغ کی لو تیز کی اور افضل جھنجھانوی اور میر جعفر زٹلی کے بنائے ہوئے راستہ پر چل کر اپنی بول چال کی زبان کو تہذیبی اور ادبی کاموں کے لئے بھی استعمال کرنا شروع کیا۔ دہلی کے ابتدائی دورِ شاعری میں نواب صدرالدین محمد خاں فائز دہلوی اور شاہ ظہورالدین حاتم کے نام روشن حرفوں میں سامنے آتے ہیں۔ فائز کے متعلق سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بہت سا تحقیقی مواد دیوانِ فائز میں اور حاتم کے بارے میں اچھی خاصی معلومات ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے سرگزشت حاتم میں یکجا کر دی ہیں اور دونوں کی نظم گوئی کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ فائز کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے مسعود صاحب نے لکھا ہے:۔

"فائز کے یہاں مسلسل نظمیں بھی ہیں اور مقدار میں غزلوں سے کہیں زیادہ ہیں۔ اُن کے عنوان مختلف ہیں مثلاً تعریف پنگھٹ، وصفِ بھنگیڑن، تعریف جوگن، بیانِ میلۂ بہتہ، تعریف نہانِ گمبود...... یہ مسلسل نظمیں ثابت کرتی ہیں کہ جس طرح فائز ہماری موجودہ معلومات کی بناء پر دہلی کے پہلے اُردو غزل گو قرار پاتے ہیں اسی طرح وہ دہلی کے پہلے اُردو نظم گو بھی ٹھہرتے ہیں۔"

ڈاکٹر زور نے حاتم کو "دہلی کا پہلا اُردو شاعر" قرار دے کر کہا ہے کہ وہ اچھے غزل گو ہونے کے علاوہ ایک اعلیٰ پایہ کے نظم گو بھی تھے۔ لکھتے ہیں کہ

"حاتم کو ایک نظم گو شاعر کی حیثیت سے بھی اہمیت حاصل ہے۔ میر و سودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں۔ اُن کے ہمعصروں میں ناجی اور آبرو نے بھی مسلسل نظمیں لکھیں لیکن ان کے موضوع اتنے وسیع نہیں تھے اور نہ ان کی نظمیں اتنی کثیر تعداد میں موجود ہیں........ شاہ حاتم کی جو نظمیں خاص کر قابلِ ذکر ہیں اُن کے نام یہ ہیں:۔ حمد و نعت، حُقّہ، قہوہ، نیرنگی زمانہ، عرضی استعفاء، بنام فاخر خاں، بارھویں صدی، حالِ دل۔"

اس بحث سے قطع نظر کہ فائز اور حاتم میں اولیت کسے حاصل ہے یہ ایک حقیقت ہے کہ دلّی کے ابتدائی دورِ شاعری میں جو نظمیں لکھی گئیں وہ محض مثنوی کے انداز میں بیانیہ قصے نہیں ہیں بلکہ مختلف خارجی اور داخلی موضوعات کے شاعرانہ بیان پر حاوی ہیں۔ اگر فائز کے موضوعات زیادہ تر حُسن اور اُس کے تاثرات سے تعلق رکھتے ہیں تو حاتم فلسفیانہ اور مفکرانہ موضوعات کا انتخاب بھی کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر مثنوی کی ہیئت سے کام لیتے ہیں تو حاتم ان میں بھی تجربے کرتے ہیں چنانچہ انھوں نے مخمس سے بھی کام لیا ہے۔ بارھویں صدی کے حالِ پریشاں پر جو نظم لکھی ہے اس کا ایک بند یہ ہے:۔

شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی میں امیروں بیچ سپاہی کی قدردانی میں
بزرگوں بیچ کہیں بوئے مہربانی میں تواضع کھانے کو دیکھو تو جگ میں پانی میں
گویا جہاں سے جاتا رہا سخاوت و پیار

فائز نے گمبود گھاٹ کے نہان کا منظر دیکھا ہے اس سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں:۔

ندی پر نمایاں ہیں سیمیں بدن — جنہوں اور دیے کی تھالی میں ڈھلے رتن
کھڑے گھاٹ پر ہیں لبی سیم بر — خجل اُن کے مکھ سے سورج اور چاند
مرے دل کو آتا ہے اس سے عذر — کہ ان کو نہ لاگے سورج کی نظر
ہے اندر کی اندر سبھا جلوہ گر — کہ ہر نار دستی ہے رمبھا سو اور
ہر اک نار سورج سی موہجا دھرے — کھڑی جو سورج کی تپیا کرے

ان دونوں استادوں کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فایز ایک منصبدار امیر کبیر تھے اس لئے اُن کے موضوعات کیا ہو سکتے تھے اور حاتم ایک معمولی سپاہی، بکاولی، خانساماں اور ذرد لیں تھے، اُن کی نگاہ کن موضوعات تک جاتی تھی اور اُن کی زندگی کے تجربے انھیں کیا سوچنے پر مجبور کرتے تھے۔

آبرو نے ایک مثنوی نما نظم "موعظتِ آرایشِ معشوق" کے نام سے لکھی جو اٹھارھویں صدی عیسوی میں دہلی کے اخلاقی اور جنسی ابتذال کی آئینہ دار ہے اور ذوالقدر جنگ نے اپنی کتاب مرقعِ دہلی میں جس قسم کی جنسی بےراہ روی اور انتشار کا آنکھوں دیکھا حال لکھا ہے اُس کا نمونہ ہے۔ شاکر ناجی کی صرف ایک نظم کا پتہ چلتا ہے جو انھوں نے نادر شاہ کے تباہ کن حملہ سے متاثر ہو کر لکھی اور جو مکمل صورت میں دستیاب نہیں ہوتی۔ یہ دونوں شعراء بھی کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے عہد کے ترجمان ہیں اور گو ان کا اصل میدان نظم گوئی نہیں تھا، جس کی کوئی مقبول اور واضح اولیت بھی نہیں تھی لیکن انھوں نے اپنا بعض تاثرات کے اظہار کے لئے غزل کے بجائے نظم کا سانچہ منتخب کیا۔ اب اگر ہم تاریخی اعتبار سے آگے بڑھیں تو اُردو شاعری کا وہ دور ہمارے سامنے آجاتا ہے جو کئی حیثیتوں سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ سودا اور میر کا دور ہے۔ اُردو شاعری کے وسیع اور بلند ہونے کا دور، اعلیٰ اور باوقار ہونے کا دور۔ تقریباً اسی دور میں غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی نے اپنا مزاج پایا اور منفرد رنگ اختیار کیا۔ بعض حیثیتوں سے یہ اصناف اپنے نقطۂ عروج پر پہونچیں، لیکن تھوڑے ہی دنوں کے اندر اُردو نظم کو بھی نظیر اکبرآبادی کی شکل میں ایک معمار نصیب ہوا جس نے تن تنہا، فارسی یا ہندی کی روایتوں کا سہارا لئے بغیر ایک عالی شان محل طیار کر دیا۔ جس کی عظمت، پایداری اور ندرت کا اعتراف اب کیا جا رہا ہے۔

گو اُردو ادب کی کوئی تاریخ میر اور سودا کو مروجہ مفہوم میں ایک نظم نگار کی حیثیت سے نہیں پیش کرتی، لیکن اگر ہم ہجو اور مثنوی، شہر آشوب اور قطعات کو اُن کے روایتی اور مقررہ مفہوم سے الگ کر کے دیکھیں تو اُن میں نظم کی بات کی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ سودا اور میر نے مخصوص شہر آشوب، مثنویوں اور ہجووں کی شکل میں مختلف مسایلِ حیات پر دلکش نظمیں لکھی ہیں، ان میں انفرادی اور اجتماعی، داخلی اور خارجی، فطری اور سماجی تاثراتی اور فلسفیانہ سبھی مسایل جگہ پاتے ہیں۔ ان نظموں میں وحدت تاثر بھی ہے اور تعمیری حسن بھی۔ اس مختصر مضمون میں اس بحث کا موقع نہیں ہے کہ انھیں کس حد تک نظم کیا جا سکتا ہے لیکن جو شخص بھی سودا کی چھڑی بالاٹھی، موسمِ گرما، موسمِ سرما، مخمس شہر آشوب، قصیدہ شہر آشوب اور تضحیکِ روزگار پڑھے گا وہ ان کو اعلیٰ پایہ کی نظموں میں شمار کرے گا۔ آخرالذکر تین نظمیں عام صورت ہجووں کے پہلو میں رکھی جاتی ہیں لیکن ان کا سماجی موضوع، شاعرانہ حسنِ تعمیر، گہری انسانیت اور وسیع النظری سب انھیں معمولی ہجووں سے الگ کرتی ہیں۔ تضحیکِ روزگار میں لاغر گھوڑا مثنی ہوئی مغل حکومت کی علامت بن جاتا ہے اور ہم اپنے پیشِ نظر معیار رکھیں۔ یہ نظم غیر معمولی فنی حسن کی حامل نظر آتی ہے۔ اسی طرح میر کے بعض ترکیب بند، مختصر مثنویاں، مخمس اور مسدس، شکار نامے، سوانحی نظمیں تقریباً ہر حیثیت سے نظمیں ہیں۔ شہروں کی بے رونقی، لشکر کی بدحالی، امراء کی بدنفسی، لوگوں کی خود غرضی اور اپنی "بے دماغی" کی جو تصویریں میر نے کھینچ دی ہیں اُن سے اس عہد کے سماجی، اخلاقی اور سیاسی زوال کی تاریخ مدون کی جا سکتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور گوناگونی کے باوجود ان نظموں میں فنی تجربے نہیں کئے گئے ہیں اور یہ بات اس کی دلیل ہے کہ باقاعدہ نظم کوئی شاعرانہ تصور موجود نہیں تھا اور جو کلاسیکی روایات رائج تھیں اُن سے انحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

اس سلسلہ کی تکمیل ہی نہیں بلکہ ایک نئی روایت کی ابتدا نظیر اکبرآبادی سے ہو جاتی ہے جنھوں نے نظم نگاری کو غزل گوئی پر ترجیح دی اور نظموں ہی کو اپنی شخصیت اور اپنے عہد کی ترجمانی کا ذریعہ قرار دیا۔ ان کی غزل گوئی بڑی حد تک روایتی اور رسمی ہے لیکن نظمیں اچانک زندگی کی لاتعداد

راہیں روشن کردیتی ہیں۔ انھوں نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود، تفریحات، فلسفۂ حیات و مرگ، تغیراتِ زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس الغرض ہر موضوع پر نظمیں لکھیں۔ اُن کی نظموں میں عام انسانی زندگی کا افسوں جاگ اُٹھتا ہے، محبت ارضی اور مادی معلوم ہوتی ہے اور مظاہرِ حیات رقصاں و جولاں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہم غزل کی کسی حد تک محدود دنیا کے باہر نظم گوئی کے امکانات کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔ نظیر کی زبان سادہ اور بول چال کے انداز سے قریب ہے۔ انھوں نے نظم کی ہیئت میں خاص تجربے نہیں کئے پھر بھی مختلف بحروں اور زمینوں میں یکسانی روانی کے ساتھ عام فہم الفاظ میں زندگی کے تجربات اور تصورات کے خزانے یکجا کردئے ہیں۔ اس عہد کے دوسرے شعراء اس طرح آٹے دال، مفلسی، تیراکی کے میلے، کبوتر بازی، تل کے لڈو، کورے برتن، مہابیر کے میلے، کنھیاجی کے جنم، برسات، ہولی، آگرہ کی تباہی، جوانی، موت، جاڑے، اُمس، روضہ تاج گنج پر دو نظمیں لکھتے تھے اور نہ زندگی کے محدود تجربات اور درباری فضا کے جادو اور بخصوص جالیاتی تصورات کی وجہ سے ایسی نظمیں لکھ سکتے تھے۔ نظیر کا تنوع، ان کی معلومات بہت کم شاعروں کے حصہ میں آئی ہیں، اور گو آج نظمِ اُردو کا رواں بہت آگے بڑھ چکا ہے لیکن نظیر اپنی جگہ پر ایک روشن منارے کی طرف کھڑے ہیں اور بہت سے نظم نگاروں کی راہ روشن کر رہے ہیں[۵۱]

نظیر کا انتقال ۱۸۳۰ء میں ہوا اور کچھ دنوں تک نظم کی دُنیا سنسان رہی۔ جن شعراء کا ذکر ہوا اُن کے علاوہ انشاء کی بعض نظمیں بھی اپنے طرزِ بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز کہی جاسکتی ہیں۔ غالب کی چکنی ڈلی جیسی روٹی اور آم کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ مختلف مثنویوں اور مرثیوں میں ایسے حصے مل جائیں گے جن سے نظم کا تعلق اُٹھایا جاسکے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ایک علٰحدہ صنف کی حیثیت سے نظم کو پوری طرح پھلنے پھولنے کے لئے اس دورِ جدید کا انتظار کرنا پڑا جس نے اُنیسویں صدی کے وسط میں زندگی کی بنیادوں میں تبدیلی پیدا کردی۔ یہ موقع اس تبدیلی کے تفصیلی بیان اور تجزیہ کا نہیں ہے (خود میں نے اس موضوع پر بارہا لکھا ہے) بس یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہندوستان کی زندگی ایک ایسے نئے اور اہم موڑ پر آگئی تھی جہاں اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ تبدیلی کے لئے جو صورتیں پیدا ہوئی تھیں، زندگی کے جن پہلوؤں میں تغیرات ہوئے تھے، اُن سے جو نتائج پیدا ہوئے تھے وہ سب نئے تھے۔ انھیں حالات کے زیرِ اثر نظم نگاری کی تحریک شروع ہوئی اور شعوری طور پر غزل کے مقابلہ میں نظم کو اہمیت دینے کی مہم کا آغاز ہوا۔ جن ذہنی اور علمی تقاضوں نے ناول، تنقید، افسانہ نویسی، مضمون نگاری کی طرف متوجہ کیا، جنھوں نے نئی تعلیم، سائنس، مغربی فلسفہ، مذہبی اصلاح کی طرف متوجہ کیا، انھیں نے مسلسل، مربوط اور مخصوص و معین موضوعات کے متعلق لکھی ہوئی نظموں کا مطالبہ بھی کیا جس طرح زندگی کے اور مطالبے مخالفت اور کشمکش کے باوجود کسی نہ کسی حد تک پورے ہوئے اسی طرح نظم گوئی بھی ایک عملی تحریک کا روپ لے کر ادبی فضا کا جزو بن گئی یہ شاعری، کا وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونا تھا۔

نئے حالات میں نظم کی جس تحریک کا ذکر ہوا اُس کی پہلی عملی اور شعوری شکل لاہور کی انجمن پنجاب تھی جس کی بنیاد مولانا محمد حسین آزاد نے ایک علم دوست ڈائرکٹر تعلیمات کرنل ہالرائڈ کے مشورے سے ڈالی۔ اس انجمن کی بنیاد کس سن میں پڑی یہ تو یقینی طور پر معلوم نہیں لیکن آزاد نے اس تحریک کی ابتداء غالباً ۱۸۶۵ء میں کردی تھی جب انھوں نے "نظم اور کلام موزوں" کے بارے میں اپنے خیالات ایک لکچر کی شکل میں پیش کئے۔ یہ پہلا بیج تھا جو موافق سرزمین میں ڈالا گیا اور رائیگاں نہیں گیا بلکہ بہت جلد برگ و بار لایا۔ اس موافق سرزمین کا ذکر پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ سنئے:-

> "جس طرح شاہ عالم کے عہد کی نادر گردیوں نے دہلی کے اہلِ کمال اور ماہرانِ فن کو اس اُجڑے دیار سے نکال کر لکھنؤ کی گل زمین کو رشکِ ارم بنانے کے لئے وہاں پہونچایا، اسی طرح غدر ۱۸۵۷ء کی گیر و دار نے ان کو ایک لٹے ہوئے قافلہ کے ساتھ پنجاب میں پناہ دی جو ان کی چابکدست باغبانی اور شاہدِ سخن کی نفیس مشاطگی سے ہشت بہشت کا نمونہ بن گیا۔ رائے بہادر ماسٹر پیارے لال (آشوب)، منشی درگا پرشاد نادر، مولوی سید احمد مولف فرہنگِ آصفیہ، مولوی کریم الدین، پنڈت من پھول، شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، یہ سب یکے بعد دیگرے دہلی سے نکل کر لاہور میں جمع ہوئے۔ ان میں رائے صاحب اور مولانا آزاد غالباً

---

[۵۱] نظیر کی شاعری پر میں کئی بار اظہارِ خیال کرچکا ہوں، ملاحظہ ہوں تنقیدی جائزے اور ذوقِ ادب اور شعور

> اولیت کا فخر رکھتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بازارِ علم میں دہلی اور لکھنؤ کی یکسانی شاعری کی کساد بازاری ہو رہی تھی۔ چونکہ کسبِ معاش علومِ مغربی کی تحصیل پر موقوف تھا اس لئے شاعری ایک عیب سمجھی جانے لگی تھی .... ان حالات کو دیکھ کر اور نیز اس وقت کی شاعری کی استعداد کا دیگر زبانوں کی شاعری سے موازنہ کر کے اور طبیعت کی جدت سے متحرک ہو کر انھوں (آزاد) نے اُردو شاعری کے لئے "نئی یا نیچرل شاعری" کی بنیاد ڈالی ...."

آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورِ ادب کے پھیلانے میں جو اولیت حاصل ہے اس کا تسلیم کرنا صحیح تاریخی تنقید قائم کرنے کے لئے ناگزیر ہے کیونکہ اسی طرح ہم اُن "مناظموں" تک پہونچ سکتے ہیں جنھوں نے "مغازلوں" کی جگہ لے لی اور اُس جدید شاعرانہ تحریک کو ساز و برگ عطا کئے جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی جاری ہے اور غالباً پہلی شعوری ادبی تحریک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تحریک میں نظم کی اہمیت پر غور کرتے ہوئے کئی بحث طلب پہلو پیدا ہوتے ہیں: کیا یہ تحریک غزل کے خلاف تھی؟ کیا غزل کی قبولیت کے خلاف محض ردِ عمل کی حیثیت رکھتی تھی؟ کیا غزل کی فرسودگی اور زوال کا نتیجہ تھی؟ کیا محض انگریزی تعلیم اور مغربی شاعری کے مطالعہ کا اثر تھی؟ کیا واقعی اس سے شاعری زندگی سے قریب تر ہو رہی تھی؟ ان سوالوں کے علاوہ اور سوالات بھی پوچھے جا سکتے ہیں لیکن ان کے جواب میں دفتر کی ضرورت ہوگی اور مختصراً شاید غلط فہمی پیدا کر سکتے ہیں اس لئے اس وقت ان سے آنکھیں بند کر کے محض اس کے تاریخی اور فنی پہلوؤں کو دیکھنا مناسب ہوگا۔

جب مئی ١٨٧٤ء میں انجمن پنجاب نے مصرعِ طرح کے بجائے موضوعات پر نظمیں لکھ کر مشاعروں میں شرکت کا اعلان کیا تو لاہور میں ایسے مشاعروں کا سلسلہ چل نکلا۔ ان میں مولانا حالی نے بھی شرکت کی اور اپنی چار مشہور مثنویاں یعنی برکھا رت، نشاطِ امید، حبِ وطن اور مناظرۂ رحم و انصاف انھیں مشاعروں میں پڑھیں۔ بڑی مدت سے ان مشاعروں کی تفصیلی روداد نگاہوں سے اوجھل رہی ورنہ جدید شاعری کے ابتدائی نقوش کے دیکھنے اور پرکھنے میں کئی اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی اور یہ بھی معلوم ہوتا کہ ان میں شعراء اس میں حصہ لیتے تھے۔ پنڈت کیفی نے اپنے اس لکچر میں نئی شاعری کے اس پہلے مشاعرے کا حال ضمیمہ کوہِ نور لاہور ١٦ مئی ١٨٧٤ء سے اخذ کر کے پیش کیا ہے۔ یہ نتیجہ خیز لکچر مطالعہ کا مستحق ہے یہاں محض اس سے اتنا ہی لینا ہے جو سلسلۂ بیان کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے ضروری ہے۔ جس جلسہ میں نظموں کا یہ مشاعرہ ہوا اس میں متعدد اردو داں اور علم نواز انگریز شریک تھے جنھوں نے تقریریں کیں۔ پھر آزاد نے ایک نظم سنائی اور یہ طے پایا کہ آیندہ جلسہ میں زمستاں کے موضوع پر نظمیں لکھی جائیں۔ چنانچہ ٣٠ جون ١٨٧٤ء کو جو مشاعرہ ہوا اس میں حسبِ ذیل شعراء نے نظمیں پڑھیں: شاہ انور حسین ہما، مرزا اشرف بیگ، اشرف شاگردِ ذوق دہلوی، منشی الٰہی بخش رفیق، آزاد، مولوی محمد مقرب علی، مولوی الطاف جان ولی شاگردِ غالب، مولوی قادر بخش، مولوی عطاء اللہ اور مولوی علاؤ الدین محمد کاشمیری۔ ان شعراء کی نظموں کے جو نمونے موجود ہیں اُن سے یہ تو اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ شعراء کچھ بہت مقبول یا اہم تھے لیکن جو راہ ہموار کر رہے تھے یہ ضرور روشن ہوتی نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کا ہلکا سا عکس اور تبدیلی کی خواہش، امید اور مستقبل کے بہتر ہونے کا یقین دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مشاعرہ میں مولانا محمد حسین آزاد نے جو نظم پڑھی اس کے متعلق پنڈت کیفی (جو جانتے ہیں اپنے الفاظ میں یا ضمیمہ کوہِ نور لاہور کے لفظوں میں) لکھتے ہیں:۔ "آزاد مرحوم اپنی نظم کے لئے بحر کے انتخاب میں فرد تھے۔ ان کا یہ خصوصی امتیاز ہے کہ وہ لطیف ہوئی اور سست بحروں میں کبھی قلم نہ اٹھاتے تھے اور نظموں کی طرح ان کی یہ نظم بھی رواں دواں اور شاندار ہے۔ قوتِ تاثیر اور حسنِ ادا، جدتِ تخیل اور اسلوب کی ندرت اُن پر ختم ہے"۔

ان مناظموں کا سلسلہ جاری رہا اور ایک منظم تحریک کی شکل اختیار کر گیا کیونکہ لاہور کے علاوہ بعض دوسرے مقامات پر بھی ایسے جلسوں کی بنیاد پڑی۔ اس وقت کے اخبارات اور رسایل میں اُن کی روداد یں ملتی ہیں جن کا یکجا کر لینا ایک اہم تاریخی کام ہوگا۔ جیسا کہ ہونا چاہئے تھا بعض مقامات پر اس نئے اقدام کی مخالفتیں بھی ہوئیں۔ دہلی اور خاص کر لکھنؤ میں اختلاف کے طوفان تیز تھے لیکن اس کے باوجود اب جو دور آتا ہے اس میں نظمیں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ اہم نظر آتی ہیں اور یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ صرف دہلی اور لکھنؤ ہی نہیں دوسرے

اہم شاعرانہ مرکز، جیسے حیدرآباد اور رامپور بھی اس تحریک سے متاثر نہیں ہوئے کیونکہ درباری اور جاگیردارانہ اثرات میں رہے بسے ہونے کی وجہ سے وہ فرسودہ روایتی شاعری کے حصار سے باہر نکلنا نہیں چاہتے تھے

محمد حسین آزاد کا مجموعۂ کلام نظم آزاد کسی غیر معمولی شاعرانہ بصیرت کا حامل نہیں ہے، گو اس میں نئی ادبی تحریک کے بہت سے خدوخال موجود ہیں جن سے اس کی علمی حیثیت متعین کی جا سکتی ہے۔ اُن کے اکثر موضوعات شاعری کے اُس دائرے میں آتے ہیں جنھیں اُس عہد میں نیچرل شاعری کہا گیا۔ اس لفظ کے ساتھ فطرت سے لگاؤ، اصلیت اور افادیت کے متعدد پہلو وابستہ تھے۔ حالی کے اکثر منظومات، مسدس، قطعات ہر ایک پر اس تحریک کی چھاپ ہے اور خود حالی نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اس قسم کی نظم نگاری کی جانب اپنے قیام لاہور کے زمانہ میں انجمن پنجاب کی تحریک پر راغب ہوئے۔ فضا ایسی تھی کہ محض متوجہ ہونے کی بات تھی ورنہ وہ سارے حالات جن سے ذہن و شعور کی تشکیل ہوتی ہے، کشاں کشاں اس جانب لئے جا رہے تھے۔ غزل کا جادو اپنا کام کر رہا تھا، قدیم فنی تصورات اپنی جانب کھینچ رہے تھے، نئی دُنیا میں پہونچ کر کامیاب اور سرخرو ہونے کا شوق الگ مہمیز کر رہا تھا اور نامعلوم انجام کا خوف الگ دامن گیر تھا پھر بھی وقت کے تقاضوں سے منھ موڑنا ناممکن تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدائی کوششوں کی "اصلیت اور افادیت کا محدود تصور" اُس شاعری پر بھی آمادہ کرتا تھا جسے حالی کے الفاظ میں "اُبالی ہوئی کھچڑی" سے زیادہ بامزہ نہیں کہہ سکتے۔ تاہم جو حدیں ٹوٹی تھیں، جو نئے موڑ نظر آتے تھے۔ جو نئی زندگی تشکیل پذیر ہوئی تھی اُس نے شاعری کے نئے پیکر تیار کئے۔ یہ انقلاب اُس وقت بھی عہد آفریں تھا لیکن اس کے اثرات جو مستقبل میں پھیلے وہ اور زیادہ بنیادی تھے کیونکہ ایک دفعہ شاعری شعوری طور پر زندگی کے ساتھ چل تو پھر بہت سی غلط راہوں پر بھٹکنے کے باوجود پلٹ پلٹ کر حقایق کے اظہار کی طرف آتی رہی۔ آزاد اور حالی کی نظمیں دیکھی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ جہاں خیالات میں تغیرات ہوئے وہاں نظم کی ہیئت میں بہت ہی تبدیلیاں نہیں ہوئیں۔ بنے بنائے فارم کام میں لائے گئے اور ہوتا بھی یہی ہے۔ ہیئت میں جلد جلد تبدیلی نہیں ہوتی اسلوب اور انداز، رموز اور علامات، احساس فن اور ذوقِ نظر بدل جاتا ہے۔

آزاد اور حالی کے علاوہ ڈاکٹر نذیر احمد، مولانا ذکاء اللہ اور بعض دوسرے علماء بھی نظم نگاری کی طرف مائل ہوئے کیونکہ انھیں اس صنف کی افادیت کا احساس تھا لیکن یہ لوگ محض ناظم تھے شاعر نہیں تھے، ان کی دلچسپی کے اصل مرکز کچھ اور تھے۔ مگر اسی عہد میں اسمٰعیل میرٹھی، مولانا شبلی، اکبر الہ آبادی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، اور پھر کچھ دور ہٹ کر پنڈت کیفی، چکبست، اقبال، شوق قدوائی، صفی لکھنوی ظفر علی خاں وغیرہ نے نظم گوئی کا علم کچھ اس طرح بلند کیا کہ زندگی کے تقریباً تمام اہم پہلو شاعری میں جگہ پا گئے۔ ان شعراء نے نظم سے رسمی اور غیر رسمی روایتی اور انقلابی بہت سے کام لئے۔ بہت سے سوئے ہوئے احساس جاگے، دبے ہوئے جذبے اُبھرے، دھندلے خیالات روشن ہوئے، محدود تصورات کی حدیں وسیع ہوئیں، موضوعات کے انتخاب کا نظریہ بدلا اور قدیم و جدید کی آمیزش سے تنوع پیدا ہوا۔ جس طرح بدلے ہوئے ہندوستان میں قدیم و جدید کی آمیزش تھی، زندگی کا کوئی بالکل نیا تصور نہیں پیدا ہوا تھا، ماضی اور حال کے امتزاج سے، جاگیردارانہ تصورات اور صنعتی دور کی لائی ہوئی قدروں کے میل سے زندگی نئی ہو رہی تھی اسی طرح ان شعراء کے یہاں ماضی کی مرثیہ خوانی کے ساتھ حال کا خیر مقدم اور مستقبل کی امید دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ قومی تصورات ہی نہیں بین الاقوامی سوجھ بوجھ بھی پیدا ہو چکی تھی لیکن اندازِ نظر سیاسی کم، اخلاقی زیادہ تھا، انھیں خیالات کے سائے میں رومانی رنگ بھی اپنی جگہ بنا رہا تھا۔ اُردو کی قدیم (اور اس سے زیادہ وسطی دور کی) شاعری نے بعض تاریخی اور تہذیبی میلانات کے زیر اثر مقامی اور ملکی خصوصیات کو نظر انداز کیا تھا۔ نئے شعراء کے یہاں برسات، چاندنی، دریاؤں، پہاڑوں، جانوروں چڑیوں، رسموں اور خیالوں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ ان تذکروں میں قومی شعور کی کارفرمائی ہے، گو نظیر اکبر آبادی کی نظر کی معصومیت نہیں ہے مشرق کی تصویر میں رنگ بھرنے کی خواہش ہے، والہانہ وابستگی نہیں ہے۔ مغربی ادبی تصورات ادب کے ہر شعبے پر اثر انداز ہو رہے تھے نظم بھی ان اسالیب کو اپنانے کی کوشش کر رہی تھی لیکن ہیئت میں مخصوص تجربے نہیں ہو رہے تھے، نہ وہاں کی اشاریت سے اپنا دامن بھرنے کی کوشش تھی نہ ہیئتی تجربوں سے۔ پہلی جنگ عظیم نے مشرق و مغرب کو ایک دوسرے سے قریب کر دیا تھا۔ تاریخی اعتبار سے اس کا مطلب یہ تھا

کہ قوم پرستی، آزادی، مساوات، ترقی، بین الاقوامی تعلقات کے تصورات اور مفاہیم بدل رہے تھے اور ہندوستان کے ذہن اور احساس پر ان کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں کیونکہ سیاسی اور معاشی غلامی کے احساس نے کچھ اپنی حالت سے غذا حاصل کی، کچھ بیرونی ممالک کے انقلابات سے سیکھا اور یہ پیچیدہ تاثر جنگِ عظیم کے بعد ادب کے مختلف شعبوں میں پھوٹ نکلا۔

مجمل سے یہ چند اشارے اُن تفصیلات کا بدل نہیں بن سکتے جن میں مثالوں کی مدد سے موضوع اور ہیئت دونوں کے ارتقاء کی وضاحت کی جاتی اور ان شعراء کے خیالات پیش کرکے اُن کے فنی کمالات کی تنقید کی جاتی لیکن اس مضمون میں اُس کی گنجائش نہیں ہے پھر بھی ایک اہم پہلو کی طرف متوجہ کرنا ضروری ہے۔ جن شعراء کا ذکر ہوا اُن میں سب اہم ہیں لیکن ایک پایہ کے نہیں ہیں۔ اُن کے شعور اور علم کے دائرے مختلف ہیں اُن کی منزلیں جدا جدا ہیں، اسی لئے اُن کے احساسِ فن کے مدارج بھی یکساں نہیں ہیں۔ یہی نہیں بلکہ رسمی تصوراتِ اخلاق و عقائد کے تقدس کا خاتمہ ہوجانے کی وجہ سے مسائلِ حیات کی طرف اُن کے رویئے بھی مختلف ہیں۔ مثلاً اگر کچھ باتیں حالی، شبلی، اکبر اور اقبال میں مشترک ملیں گی تو کچھ آزاد، اقبال، سرور جہان آبادی اور شوق قدوائی میں، کچھ میں شبلی، ظفر علی خاں اور صفی ایک دوسرے کے قریب آجائیں گے تو کچھ میں چکبست، سرور اور کیفی۔ پھر جب ہم ذرا غور سے دیکھیں گے تو چکبست اور سرور کا محدود قومی اندازِ نظر اقبال کے تصورات سے بالکل مختلف نظر آئے گا، ظفر علی خاں کا سیاسی طنز اکبر کے طنز سے کوئی علاقہ نہیں رکھے گا اور اقبال کا فلسفۂ حیات غیر معمولی قوت اور وسعت کا حامل ثابت ہوگا۔ یہ سب کچھ اس لئے ممکن تھا کہ نظم کا دائرہ اظہارِ خیال کی لامحدود پہنائیاں رکھتا ہے اور بیسویں صدی میں "سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود" ہونے کے بجائے زندگی کے نت نئے بُت تراشنے اور انھیں پاش پاش کرنے کا کام بھی بڑی لذت رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اب ہم شعراء کو کلاسکی اور رومانی، سیاسی اور اخلاقی، قومی اور بین الاقوامی یا ایسے ہی دوسرے رجحانات کے ماتحت تقسیم کرسکتے ہیں یا کم سے کم ان تصورات کی روشنی میں ان کے کلام کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔ ہمارے یہ شعراء اپنے فنی نظریات میں اتنے سخت گیر نہیں تھے کہ انھیں بالکل غیر مشترک خانوں میں تقسیم کیا جاسکے پھر بھی طرزِ اظہار میں کسی قدر آزادی برتنے کی خواہش نئے فنی احساس کی غماز ہے۔ ہم اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کتنا ہی پیچیدہ ہیں لیکن خود فنی شعور اپنے عہد کے جمالیاتی نظریات کا پابند ہوتا ہے اور اظہار و ترسیل کے جو ذرائع دسترس میں ہوتے ہیں اُن سے اثر قبول کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سرور، چکبست اور اقبال کا اسلوب حالی اور آزاد کے اسلوب سے مختلف نہ معلوم ہوتا۔

اس عہد میں موضوعات کے تنوع اور وسعت کے باوجود جو باتیں بالکل نمایاں ہوکر متوجہ کرتی ہیں وہ قومی اور سیاسی، وطنی اور ملکی زندگی سے متعلق ہیں، ان کا ذکر نئے شعور اور نئے جذباتی پس منظر کے ساتھ آتا ہے، قوم اور وطن کا ذکر اتفاقی نہیں سیاسی اور فکری پہلو اختیار کرلیتا ہے۔ بیسویں صدی میں ان جذبات کے نشو و نما پانے کے اسباب اس قدر واضح ہیں کہ اُن کے تجزیہ کی ضرورت نہیں تاہم اتنا یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ سیاسی اور وطنی شعور نہ تو بنا بنایا ہے اور نہ فطری۔ شاعر کے یہاں اس کی تحریک اس کے طبقاتی روابط اور سماجی تعلقات ہی کی شکل میں ہوسکتی ہے اور جب ہم اس جذبہ کے اظہار میں اختلاف پائیں گے تو بڑی آسانی سے اس بات کو سمجھ سکیں گے کہ شاعروں کی مختلف سوجھ بوجھ کی بنا پر ان کی انفرادیت کسی طرح نمایاں ہوجاتی ہے۔

آزادی کی خواہش، نئے اثرات اسنئے وقوف اور تجدد کے ذوق نے خیالات کو نئی دنیاؤں میں آوارہ کیا۔ خوابوں اور خیالوں کی دنیا میں بے پناہ اور بے روک ٹوک گلگشت کرنے کے سلسلہ میں بہت سی روایتی رکاوٹیں دور ہوئیں اور بہت سے نئے قلعے سر ہوئے۔ اسی کو ہم ... کہتے مشکل ہی سے بیسویں صدی عیسوی کا کوئی شاعر ہوگا جو رومانیت کے افسوں کا شکار نہ ہوا ہو اور جس نے اس کی پکار پر لبیک نہ کہا ہو موضوع کے انتخاب اور اظہار میں اپنی جھلک دکھاتی ہے کیونکہ وہ ... کا ایک جزو بھی بن جاتی ہے لیکن عام نگاہ پہلے ... شاعر کے رویہ میں اُس کی شکل پہچانتی ہے، پھر سماجی، سیاسی اور فکری رجحانات میں بھی اس کے عکس دیکھ لیتی ہے۔ جذبہ کا ... بیان میں رس، رنگ، روپ کا میل جس نئے جہانِ شعری کی تخلیق کرتا ہے وہ بہت گراں مایہ اور پائدار نہ سہی، جاذبِ توجہ ضرور ہے اس سے شعلۂ جنوں بھڑکتا ہے اور خون کی گردش تیز ہوتی ہے اس کی خوبصورت نمائندگی جوش، ساغر، حفیظ، اختر شیرانی، عظمت اللہ خاں ...

بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"

اور اس خلل اندازی کو انھوں نے اس طرح ظاہر کیا ہے :-

"شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیالی ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں جن کا سب سے اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے کیونکہ ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہونچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے۔"

مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء نے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعہ نئے طریقہ اظہار کی تلاش کی، تشبیہ و ترصیع کے بجائے تمثیل نگاری، اور منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری پیکر بنایا۔ غزل کی اصلاح بھی ہوئی اور نظم نگاری کا چلن بھی عام ہوا لیکن نئی نسل کے آتے آتے یہ دونوں ذرائع اظہار بھی ایسے پرانے ہو گئے تھے کہ خیال کا پیکر بننے کے بجائے "سخن کا پردہ" ہونے لگے تھے۔

"آزاد نظم" اسی احساس کی مظہر ہے۔ آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس نہ تھا کہ قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو غیر ضروری اہمیت بخش دی ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے معنی کو بھول کر قافیے کی مناسبات میں گم ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں دو اور حیثیتوں سے بھی قدیم شاعری کی ترتیب میں تبدیلی کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بنا پر کہ ہماری مروجہ بحریں ہماری قومی موسیقی سے کوئی ربط نہیں رکھتیں اگر قومی موسیقی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے تو ہماری شاعری اور ہندوستانی موسیقی کے نظام میں گہرے رابطے قائم ہونے ضروری ہیں اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر حامد اللہ افسر اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے۔ دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے، خواہ وہ نظم میں ہو یا غزل میں، اپنی دنیا روزمرہ کی بول چال سے الگ بنالی تھی، شاعرانہ تلمیحوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علیحدہ کر دیا تھا۔

(۲)

اس میں شک نہیں کہ اس سے قبل بھی قدیم اور جدید دونوں زمانوں میں وزن، بحر اور قافیہ کے استعمال میں نئے تجربے ہوتے رہے ہیں مختلف جدت پسند شاعروں نے اپنے دور کے مروجہ بحور و اوزان سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے مغربی ادبیات میں تو آزاد نظم کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ڈاکٹر جانسن جیسے اصول پرست نقادوں کی مخالفت کے باوجود آزاد نظم انگریزی شاعری ہی میں نہیں یورپ کی شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل کر چکی تھی۔

انگلستان کے اعلیٰ ترین شاعر معریٰ نظم کو ذریعۂ اظہار بنا چکے ہیں، خود شیکسپیر جب اپنے ڈرامے میں بول چال کی زبان سے قریب ہونا چاہتا ہے یا تقریر اور خطابت کے جوہر دکھاتا ہے تو آراستہ مقفیٰ شاعری کے بجائے بلینک ورس کا استعمال کرتا ہے۔ ڈرائیڈن نظم معریٰ میں پابندیوں کے کم ہونے کی شکایت کرتا ہے اور اس بات کا اندیشہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نظم معریٰ لکھتے وقت زیادہ الفاظ اور غیر ضروری طور پر باتونی ہو جاتا ہے اس کا قول ہے :-

"The great easiness of blank verse renders the poet too luxuriant."

Dryden : Preface to the "Rival Ladies"

گو بلینک ورس کا رواج کافی پرانا ہے لیکن فری ورس یا آزاد نظم کی روایات انگریزی ادبیات میں بھی نو عمر ہیں۔ اس قبیل کے تجربے کرنے کا خیال ابتدائی شکل میں ہاپکنس، ییٹس، ٹی ای ہلم (Hulme) کے کلام میں ملتا ہے اور بعد کو ازرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر اس نے ایک ادبی میلان کی شکل اختیار کر لی۔ اس میلان کو ان مختلف فنی اور ادبی تحریکوں سے بڑی تقویت حاصل ہوئی جو اس دور میں

سوریلزم، داداازم، ایمجزم، کیوبزم، فیوچرزم کے نام سے عام ہوئیں۔

ایمجزم (یا تصویریت کی تحریک) نے ۱۹۱۳ء میں اپنا ادبی منشور ان الفاظ میں مرتب کیا تھا:۔

(۱) ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے مگر ہمیشہ مناسب ترین لفظ کا انتخاب کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے۔

(۲) ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیات (موڈ) کی ترجمانی ہوسکے۔ ہم صرف آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعۂ اظہار قرار دینے پر اصرار نہیں کرتے لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہوسکتا ہے، روایتی اصناف میں نہیں۔

(۳) ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

(۴) ہم الفاظ کے ذریعہ سے تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے، ہم مصور نہیں ہیں لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال کو بعینہٖ پیش کرنا چاہئے مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہئے۔

(۵) ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

(۶) آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکزیت ہی شاعری کی روح ہے"۔

امپریشنزم[1] (تاثریت) نے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان تمام ذرات (atoms) کو جو ہمارے ذہن سے گزرتے ہیں اسی ترتیب کے ساتھ ادب میں محفوظ کر لینا چاہئے اور پھر اسے بظاہر غیر مربوط اور بے ترتیب نقشے کی مدد سے اس رابطے کا پتہ لگانا چاہئے جو ہر منظر یا حادثہ کو ہمارے شعور سے حاصل ہے"۔ پھر تاثریت نے سمبالزم (یا علامت پسندی) کی شکل میں ایک نیا روپ اختیار کیا اور آہستہ آہستہ شاعری کی باگ ڈور لاشعور کے ہاتھ میں آگئی اور اس عمل کو سوریلزم کی اس تحریک نے پورا کر دیا جو لندن میں سوریلی تصویروں کی نمائش سے شروع ہوئی۔ انڈرے برتان کی سرکردگی میں اس تحریک کی بنیادی کتاب شائع ہوئی۔ ڈی ایچ لارنس نے ۱۹۱۶ء میں ان تحریکوں کو اس طرح بیان کیا تھا:۔

"آہنگ کو توڑ کر دو مگر بات کو براہ راست کہنے کا انداز ہاتھ سے نہ جانے دو۔ ہمارے لئے شاعری کی روح یہی تیکھا پن اور براہ راست انداز ہے خصوصاً اس سنگین اور غیر حسین حقیقتوں کے عہد میں یہی تیکھی اور ننگی سچائی اصل شے ہے جس میں جھوٹ یا غیر متعلق ہیر پھیر کا ہلکا سا پرتو بھی نہ ہو۔ ہر شے نظر انداز کی جاسکتی ہے مگر یہ ننگی، تیکھی، سخت راست گوئی ایسی شے ہے جو آج شاعری کو شاعری بناتی ہے"۔[2]

(کیتھرین کارسویل کے نام خط)

---

[1] اصل عبارت یہ ہے:۔ "Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness."

[2] اصل عبارت یہ ہے:۔ "Break the rythm, then the stony directness of speech. The essence of poetry with us, in the age of stark and unlovely activities, is a stark directness, without a shadow of a lie, or of deflection anywhere. Every thing can go, but this stark, bare, rocky direction of statement, this alone makes poetry today." (Letter to Catherine Carswell)

ایک ایسی سہل پسندی کا ارتکاب ہوگا جو بصیرت سے عاری ہے۔

اس حقیقت کا مطالعہ ایک اور شکل میں کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے غیر معمولی رومانی شعراء ورڈس ورتھ، شیلی، کیٹس اور بائرن نے نہ صرف یورپ بلکہ دُنیا کی شاعری پر اثر ڈالا پھر ہر قوم نے اپنے شعور اور اپنے سماجی ادراک کے مطابق اس میں ترمیمیں کیں، نئی جمالیاتی، نفسیاتی اور اشاراتی تحریکیں وجود میں آئیں۔ کچھ دن گزرنے پر سماجی اور سیاسی انقلابات ہوئے اور حقیقت نے نئی شکلیں اختیار کیں، خارجیت اور داخلیت کا تناسب بدلا، رومانی انقلابیت نے اشتراکی حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ درمیان میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کے فنی تصورات پھیلے اور ان تحریکات میں مل گئے۔ اس امتزاج نے نئے شاعروں کو بعض پہلوؤں کی اہمیت کا منکر بنایا، بعض نے اپنے خیالوں کی بنیادیں کھیں اور تلاش کیں اس طرح ایلیٹ، آڈن اور لیوس نے اس بساط پر اپنے مہرے جما دئے۔ کہنے میں تو یہ باتیں چند سطروں میں کہہ دی گئی ہیں لیکن جب ان کی تشریح کی جائیگی بیسویں صدی ایک کباڑی کی دوکان معلوم ہوگی جس میں ہر طرح کے پرانے مال ہیں اور یہی نہیں بلکہ چالاک اور طباع گاہکوں نے نئے میں پرانے اور پرانے میں نئے کے جوڑ لگا کر بعض چیزوں پر اپنی پسند کی مہر لگا دی ہے اور انھیں نیا مال بنا کر اپنے ایوانوں میں سجا دیا ہے۔ یہ سارے اثرات کسی نہ کسی شکل میں اُردو ادب نے بھی قبول کئے اور انھیں اپنی روایتِ شعری سے آمیز کر کے ہر لمحہ نئے سے نیا منتر بنالیا۔ اب اگر آپ موجودہ نظم کے مطالعہ میں ان تمام حقایق کو سامنے رکھیں گے تو اندازہ ہوگا کہ اس کے اندر غم اور نشاط، امید اور مایوسی، شعور اور لاشعور، انفرادیت اور تنظیم، خواب اور حقیقت، خرد اور جنون، جذبہ اور عقل کے بہ ظاہر متضاد تصورات کیسے ایک ہو گئے ہیں اور اس عہد کی انفرادی اور اجتماعی ناآسودگی اپنے اظہار کے لئے کسی طرح نئے نئے سانچے اور فارم تلاش کر رہی ہے۔

اس وقت شاعری موضوعات کے انتخاب کا نام نہیں زندگی کے اظہار کا نام ہے۔ فرد اپنے پردے میں وقت کی تصویر پیش کر رہا ہے۔ وہ محض شاعر نہیں مفکر بھی بننے کی کوشش کر رہا ہے اور یہیں اُس کی دشواریاں اور ذمہ داریاں بڑھتی ہیں۔ مشکل یہ ہے اب محض بیانیہ شاعری پسند بھی نہیں کی جاتی، زبان اور اندازِ بیان کا جادو غزل کے کسی ایک شعر میں چل جاتا ہے، لیکن پوری نظم محض لطفِ بیان کے سہارے بلند نہیں کی جا سکتی۔ اس لئے وہ نظم گو جو ان مشکلات کا احساس نہیں رکھتے اپنے خلوص کے باوجود ناکام رہ جاتے ہیں۔ ایک بات البتہ کسی حد تک یقینی ہوتی جا رہی ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی غیر معمولی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود کوئی شاعر محض تجربے کے لئے تجربے نہیں کر رہا ہے اگر یہ بات ایک اصول بن گئی تو البتہ خطرہ ہو سکتا ہے کہ تجربے کرتے رہنا، جو کسی فن کی زندگی کی علامت ہے، بالکل ہی بند نہ ہو جائے اور محض موجودہ اسالیب پر قناعت اُس باغیانہ روح کو سرد نہ کر دے، جس کے سہارے فن نئی دنیاؤں سے شناسائی حاصل کرتا ہے۔ اس کے لئے نہ صرف اپنی شاعرانہ روایات کا تنقیدی شعور ضروری ہے، بلکہ عالمی ادب میں جو تحریکیں چل رہی ہیں اُن سے واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ اسالیب موضوعات کی طرح جلد جلد نہیں بدل سکتے، لیکن موضوع کے ساتھ پُرخلوص وابستگی اسلوب میں نیاپن ضرور پیدا کرتی ہے اور موضوع کی پوری گرفت نظم میں تعمیری حسن کی ضامن ہو جاتی ہے۔

نوٹ:۔ اس مضمون میں اختصار سے کام لیا گیا ہے۔ کیونکہ اصل مقصد مختلف شعراء پر تنقید نہیں تھا بلکہ چند اصولی باتوں کو پیش کرنا تھا۔ دورِ جدید کے شعراء کے یہاں سے نہ تو مثالیں دی گئی ہیں اور نہ اُن پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے کیونکہ اُن کی نظمیں عام طور سے دستیاب ہو جاتی ہیں اور اُن کے متعلق برابر کچھ نہ کچھ لکھا جا رہا ہے۔

معریٰ اور آزاد نظم کا ارتقاء

(ڈاکٹر محمد حسن)

الفاظ خیالات کے پیکر بھی ہوتے ہیں اور اس کا نقاب بھی۔ ان کی مدد سے شاعر جذبے کی شدت اور خیال کی تازگی کو نکھارتا ہے اور یہی الفاظ جب روایتی چلن سے گھسے پٹے ہوجاتے ہیں تو زندہ حقیقتوں کے بجائے مردہ خیال بندی کی شکل اختیار کرلیتے ہیں، علم بیان کے اکثر شعبوں کا یہی حال ہے۔ قافیہ ہو یا تشبیہ و استعارہ جب خیال کا تابع نہ ہو بلکہ خیال کا بدل بننے لگے تو شاعری کے حق میں رحمت کے بجائے لعنت بن جاتا ہے۔ اچھا شاعر وہی ہے جو لفظوں کی روایتی بے نگی پر خیال کا مکمل اقتدار قایم کرسکے۔

احساس کے خلوص اور انفرادیت کو برقرار رکھنا آج کی شاعری کا اہم مسئلہ ہے۔ اُردو شاعری میں یہ سوال غزل کی عظیم الشان روایت کی بنا پر اور بھی زیادہ پیچیدہ ہوگیا ہے۔ غزل نے ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی مدد سے اپنی مخصوص روایت، مزاج، الفاظ اور تصورات معین کرلئے اور اس کے دور انحطاط میں جب خیال بندی اور پرکانی باتوں میں بات پیدا کرنا ہی ہنر سمجھا جانے لگا تو اس کی دنیا اور بھی محدود ہوگئی۔ حالی نے اس مسئلہ کا حل اس طرح تلاش کیا کہ غزل کی اصلاح کی جائے اسے خیال بندی سے نکال کر اخلاقی شاعری اور نیچرل مضامین کی کھلی فضاؤں میں آباد کیا جائے اور نظم نگاری کی نئی صنف کو اُردو ادب میں متعارف کرایا جائے۔ حالی کو اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ وزن اور قافیہ کے قدیم تصورات پر بھی نظر ثانی کرنے کی ضرورت ہے اور اسی لئے انھوں نے شاعری کے لئے وزن اور قافیہ کے بجائے تخیل، تاثیر، اور جذبات نگاری کو بنیادی اجزا قرار دیا۔ وزن کے سلسلہ میں لکھتے ہیں:۔

> "شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے یہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک شعر اور دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ ورس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر کے لئے بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہئے۔"
> (مقدمہ شعر و شاعری)

پھر محقق طوسی کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ "عبری اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا۔" قافیے کے سلسلہ میں بھی حالی کا یہی خیال ہے۔ گو وہ خود قافیہ کو چھوڑ نہ سکے لیکن انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ "قافیہ کی قید ادائے مطالب میں خلل انداز ہوتی ہے۔" لکھتے ہیں:۔

> "یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑبند کردیا ہے اور پھر اسی پر ردیف اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض کے ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کردیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے

اختر انصاری، احسان دانش، فراق، جمیل مظہری کی بہت سی نظموں میں ہوجاتی ہے۔ یہاں عورت محبوبہ ہے، بے نقاب اور بے حجاب۔ اس کا ذکر بھی بے باک ہے۔ وہ حقیقت بھی ہے خیال بھی، ساتھی بھی ہے دستِ شوق سے گریزاں بھی۔ یہاں آزادی ایک آدرش ہے، ماضی سنہرا جزیرہ اور مستقبل ایک خوبصورت خواب۔ پھر یہی شعراء زندگی کے ٹھوس اور سنگین حقایق کا ادراک کرتے ہیں۔ رومان اور حقیقت کی یہ آمیزش ہندوستان کے سماجی انتشار میں سمجھ میں آنے والی بات ہے کیونکہ یہ ایک نئے قومی سانچے میں ڈھلنے کے لئے بیتاب انسانیت کا عنفوان شباب ہے جو زندگی کے حسن سے چھیڑ چھاڑ کر رہا ہے۔ اِن شعراء پر زندگی کی حقیقت جتنی منکشف ہوتی گئی اُسی قدر اُن کے رومانی اندازِ نظر میں نئے فکری عناصر شامل ہوتے گئے اس لئے انھیں خالصتاً رومانی بھی نہیں کہا جاسکتا۔

اس مختصر مضمون میں نہ تو تمام شعراء کا ذکر ممکن ہے، نہ اُن کی خصوصیات پیش کی جاسکتی ہے اور نہ یہ مقصد ہی ہے۔ محض اجمالی طور سے نظم کے ارتقاء پر نظر رکھ کر یہ واضح کرنا ہے کہ نظم گوئی کی وہ روایت جو غزل کی مقبولیت کے سامنے ماند پڑی ہوئی تھی، زندگی کے پیچیدہ تر ہوجانے کی وجہ سے اُبھر کر اوپر آگئی اور کچھ دنوں کے لئے ایسا معلوم ہونے لگا کہ ہر دلعزیزی اور جاذبیت (اور شاید افادیت) کے اعتبار سے نظم نے غزل کو اس کی مسند سے اُتار دیا ہے۔ زندگی کے مسایل کا احاطہ کرنے اور طرزِ اظہار میں تجربے کرنے کی جو سہولت نظموں میں تھی وہ غزل میں نہیں تھی اور شاعری بھی جدوجہدِ حیات میں حصہ لے کر اپنا تاریخی فرض ادا کرنا چاہتی تھی۔ جن شعراء کا ذکر ہوا ان کے علاوہ سیماب اکبرآبادی، تلوک چند محروم، مہاراج پرشاد برق، نوح ناروی، قہر، ظریف، افسر میرٹھی، وقار انبالوی، الطاف مشہدی، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمد پوری، اختر حیدرآبادی، یحییٰ اعظمی، سہیل اعظمی، اور درجنوں چھوٹے بڑے شعراء نے حسنِ فطرت، حسنِ انسانی اور حسنِ تخیل کے راگ چھیڑے، سیاسی جدوجہد کو زبان دی، اخلاقی اقدار کو موضوع بنایا، فرد اور جماعت کے منصب سے بحث کی اور عروضی پابندیوں کے اندر ہی اندر ہیئت کے تجربے کئے۔ ترکیب بند، ترجیع بند، سانیٹ، گیت، مختصر اور طویل نظموں کا ایک انبار لگا دیا جس میں رطب و یابس دونوں ہیں۔ ان شعراء کے احساس اور ادراک کے پیمانے مختلف ہیں اس لئے اُنکے داخلی اور خارجی تجربے اپنی شدت، انفرادیت اور تفہیم کے لحاظ سے مختلف ہیں۔

اب تک جن نظم نگاروں کا ذکر ہوا ان میں معنوی وسعت کے لحاظ سے اقبال، جوش، فراق، اختر شیرانی اور جمیل مظہری اور ہیئتی تجربوں کے لحاظ سے حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں، روش، افسر اور ساغر کے علاوہ کوئی بھی حالی اور آزاد کی روایت کو پروان چڑھانے میں غیر معمولی کامیابی حاصل نہ کرسکا۔ ان میں سے بعض شعراء اپنے وجدان میں اُس جدید تر نسل کے ہم دوش بھی ہیں جن سے وہ بعض حیثیتوں سے جدا ہوچکے ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں قومی ذہن کرب، اضطراب اور امید کی نئی فضاؤں سے شناسا ہوا۔ قومی ضروریات اور بین الاقوامی اثرات کے ماتحت مادی زندگی اور فکر میں غیر معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ انجمنیں برہم بھی ہوئیں اور محفلیں سجائی بھی گئیں، چنگاریاں بجھیں بھی اور راکھ کے نیچے دبے ہوئے شرر بھڑک کر شعلہ بھی بنے اور زندگی کی رنگارنگی نے سوز و ساز اور رنگ و روپ کے وہ سامان فراہم کردئے جن سے مختلف قسم کا شعور رکھنے والے مختلف راہوں پر چل نکلے۔ آزادی کی تعبیریں مختلف شکلوں میں کی گئیں اور جدیدیت کے نام پر اشاریت، ابہام، ہیئت اور اسلوب کے بہت سے تجربے ہوئے۔ یہ سب کچھ ایک ہی وقت ہوا اس لئے ممکن تھا کہ ہندوستان کے عدم متوازن سماج میں کئی روایتیں ایک ساتھ چل سکتی تھیں۔ اقتصادی بدحالی، معاشرتی ناانصافی، سیاسی انقلاب پسندی اور فکری انتشار کے بطن سے ترقی پسندی کی تحریک پیدا ہوئی جس نے زندگی اور ادب کے گوناگوں تعلقات کو قایم رکھنے، انھیں وسیع پیمانے پر آزمانے اور اُن سے حیات کی شیرازہ بندی میں کام لینے پر زور دیا۔ اس طرح نظم نگاری کو نئے پر پرواز ملے۔ نظم نگاری کی یہ تحریک زندگی اور فن کے اُن اقدار کی تلاش تھی جو انفرادی اور اجتماعی توازن اور آسودگی کے ضامن ہوں۔ جدید شاعری اسی اجمال کی تفصیل ہے۔

بیرونی اثرات جنھیں ہندوستان کے سماجی انتشار میں جڑ پکڑنے کا موقع ملا ہم انھیں فکری اور فنی روایات میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ یہ روایات کسی حیثیت سے یکساں اور ہم رنگ نہیں بلکہ بعض حیثیتوں سے متضاد ہیں۔ مارکس اور فرائڈ ایک دوسرے سے بہت دور ہیں

لیکن دونوں اُردو نظم کی تاریخ ارتقاء میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ فاشزم اور سوشلزم میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن دونوں کی آواز سنائی دیتی ہے، حقیقت پرستی اور تصوریت میں زبردست بعد ہے لیکن دونوں رجحانات یہاں پرورش پاتے رہتے ہیں، فنی ترسیل اور ہیئت پرستی میں بہت کم باتیں مشترک ہیں لیکن ہمارے شعراء میں دونوں کے پجاری موجود ہیں، اشاریت کی تحریک اور حقیقت نگاری میں بہت اختلاف ہے لیکن دونوں کو یہاں جگہ مل گئی ہے۔ یہ باتیں ہیں جو موجودہ نظم کے تجزیئے اور تنقید کو مشکل بناتی ہیں۔ ایک گروہ نے جنس اور اُس کے اسرار و رموز کی شعوری یا غیر شعوری پردہ دری کو نظم گوئی کا شعار بنایا، کچھ لوگوں نے ہیئت کے تجربوں ہی کو اصل شاعری قرار دیا اور روایتی اسالیب سے آزاد نظم تک سفر کرنے میں کامیابی اور ناکامی کے بہت سے راز اُن پر منکشف ہوئے۔ اِس طرح نظم مثنوی، قصیدہ مرثیہ، ہجو وغیرہ کو بدل کر یا پسپا کر کے شاعری کا ایک بہت اہم شعبہ بن گئی جو اپنے دامن میں عشق و محبّت، امن و جنگ، دلسوزی اور انسان دوستی، اشتراکیت اور انفرادیت، عقیدہ پرستی اور بغاوت کے ہزار ہا پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہے۔

فکر اور فن میں ایک اندرونی ربط ہوتا ہے اس کی مثالیں اُردو شاعری میں بھی نظر آتی ہیں۔ مارکسزم کو مشعلِ راہ بنانے والوں کے یہاں عام طور سے حقیقت نگاری، خارجی اثرات کو قبول کرنا، سادگی اور صفائی، تجربے کے لئے تجربے سے گریز، مقصدیت، یقین، امید، سماجی احساس، آزادی اور انسان دوستی کی خواہش وغیرہ کا عکس ملے گا، فرائڈزم سے اثر قبول کرنے والوں کے یہاں انفرادیت، ہیئتی تجربے، ابہام، زندگی سے بے تعلقی، عام سماجی تصورات سے گریز، بے یقینی، مایوسی وغیرہ کی پرچھائیاں نظر آئیں گی۔ اگر مثال میں نام لینا ضروری ہو تو ہم جوشؔ، فیضؔ، مجازؔ، سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی کے نام اول الذکر تصورات کے لئے اور ن۔م راشدؔ، میراجی، الطاف گوہرؔ، سلام مچھلی شہری اور مختار صدیقی کے نام دوسرے قسم کے خیالات کے لئے پیش کرسکتے ہیں۔

اس وقت جن شعراء کے ہاتھوں گلزارِ نظم کی آبیاری ہو رہی ہے اُن کی تعداد بہت ہے۔ اپنے رجحانات اور شعور کے لحاظ سے انھیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن ایک بات جو ان سب کے یہاں مشترک ہے وہ اس بات کا احساس ہے کہ نظم ایک فکری اور تعمیری نظام کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کی تکمیل میں خیال اور فن دونوں کا اشتراک ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابہام اور ہیئت پرستی میں کمی ہوتی جارہی ہے اور اُن شعراء کا حلقہ اثر وسیع ہو رہا ہے، جنھوں نے خونِ جگر بھی صرف کیا ہے اور ریاضِ فن سے بھی آنکھیں نہیں چرائی ہیں۔ ایسے چند شعراء کے نام یہ ہیں جو اس وقت بھی نظم گوئی کو ایک اہم تہذیبی مظہر سمجھتے ہیں اور ریاضت کی تکلیفیں جھیل کر اُسے سربلند کرنے میں لگے ہوئے ہیں:۔ جوشؔ، فراقؔ، ساغرؔ، مُلّاؔ، روشؔ، عرشؔ، آزادؔ، فیضؔ، احمد ندیم قاسمی، جذبیؔ، مخدومؔ، جاں نثار، اخترؔ انصاری، شمیم کرہانی، تاباںؔ، وامقؔ، ظہیر کاشمیری، قتیلؔ شفائی، مجروحؔ، کیفیؔ، پرویز شاہدی، سرورؔ، نیاز حیدر، ساحرؔ، سلیمان ادیب، نریش کمار، شورؔ، راشدؔ، الطاف گوہرؔ، سلامؔ، مختار صدیقی، اختر الایمان، خلیل الرحمٰن، مسعود حسین خاں، باقر مہدی، حمایت علی شاعرؔ، راہیؔ، ابن انشاءؔ، شاذؔ تمکنت، وحید اخترؔ، فکرؔ، مخمورؔ، نازشؔ وغیرہ۔ ان ناموں کی تعداد بڑھائی بھی جاسکتی ہے اور محض چند رجحانات اور میلانات کی نمائندگی کرنے والوں ہی کا ذکر کرنا ہو تو گھٹ بھی سکتی ہے لیکن اس جگہ تو صرف یہ واضح کرنا ہے کہ بہت بڑی تعداد میں شعراء نظم کی حدوں کو وسیع کرنے میں لگے ہوئے ہیں اور اگرچہ غزل کے احیاء سے نظم متاثر ہو رہی ہے پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ ان دونوں اصناف کے الگ الگ منصب اور دائرے ہیں۔

اُردو نظم کے اس سفر میں جو تاریخی اور فنی منزلیں آئی ہیں اُن کا مطالعہ ہندوستان کے اس ذہنی سفر کا مطالعہ ہوگا جس نے روایت اور بغاوت، عقل اور نقل، انفرادیت اور اجتماعیت ہر حربہ کو آزمایا ہے اور ترسیلِ خیال کے سلسلہ میں اسلوب اور ہیئت کے مناسب اور نامناسب تجربے کئے ہیں۔ یہاں تک کہ خود روایتوں کے اندر روایتیں بنتی گئیں۔ اقبالؔ نے غالبؔ، حالیؔ اور اکبرؔ کے رنگ کو اس طرح جلا دی کہ وہ اُن کا ہو گیا، جوشؔ نے نظیرؔ اکبرآبادی، اقبالؔ، ٹیگور اور انیسؔ سے استفادہ کیا اور خود اپنا اسلوب پیدا کرلیا۔ جدید نسل نے انھیں دونوں کی رہنمائی میں اپنا راستہ تلاش کیا لیکن کون کہہ سکتا ہے کہ روشؔ، اقبالؔ کے خوشہ چیں ہیں یا مجازؔ اور جاں نثار اخترؔ، جوشؔ کے آفریدہ ہیں۔ اقبالؔ، فراقؔ، جوشؔ اور فیضؔ کی ادبی آمریت نظرانداز کرنے کی چیز نہیں لیکن مختلف شعراء کے احساسِ فن اور سماجی شعور کو انھیں تک محدود کردینا

جارج ہیونیٹ (George Hugnet) نے سوریلزم پر مضمون لکھتے ہوئے رمبو اور اپالونیئر کی صرف اس لئے تعریف کی ہے، یہ "شاعری اور زندگی دونوں سے اپنے رشتے منقطع[1] کرتے ہیں اور انھیں شاعری[2] کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالنے میں اور اپنی تصویروں کے حسن کے نفرت کرنے میں وہی کمال حاصل ہے جو شعریت اور غیر شعریت کی نفی کرنے اور زبان اور خیال کے پراسرار طلسم میں گہری تحقیقات کرنے میں حاصل ہے اور یہی وہ مواد ہے جس پر زیورچ میں ۱۹۱۶ء میں زارا نے دادا ازم کی بنیاد رکھی۔

اس طریقے پر آزاد نظم کی نشوونما ایک ایسے دور کی شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی جو معنویت کے اعتبار سے بڑا تشکیک پسند اور مایوس تھا۔ ہاٹ گرین کے حوالے سے اس مسئلہ کو اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے:-

"آج کے شاعر کے سامنے سب سے دشوار سوال یہ ہے کہ دنیا ایک تہذیبی انحطاط سے نکل کر انسانی اقدار کی نئی ترتیب تک لے جانے والے عبوری دور میں ہے اور ایسی بہت کم اصطلاحیں اور الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو مشترک ہوں اور عام طور پر ایک ہی تصور کو ظاہر کرسکیں جن میں وزن ہو اور ایک ہی روحانی عقیدے یا اہر کو سب کے سینوں میں بیدار کرسکیں۔"[3]

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری سماجی آہنگ سے دور ہوتی جارہی تھی اور اس میں محرومی، تنہائی اور کلبیت جگہ پانے لگی تھیں۔ آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کاوش اور سماجی قیود سے بچ کر لاشعور کی آزادی اور انفرادی دنیا کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اسی بے ترتیبی کی حالت میں انڈیل دینا چاہتا تھا۔ اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا۔ اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اسی قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔

(۳)

اردو شاعری میں بحر کے تجربوں کی کئی نوعیتیں تھیں ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی اور مولانا شرر نے کئے تھے جن میں صرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا مگر تمام تر اشعار کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی دوسرے وہ تجربے تھے جو رومانوی مزاج کے شعراء نے اپنی نظموں میں موسیقی کی نئی ترتیب قائم کرنے کے لئے اختیار کئے۔ قافیہ کی تنظیم ذرا مختلف طریقے پر کی گئی یا نئی، اور بھولی بسری بحریں استعمال کی گئیں مثلاً اختر شیرانی کی یہ بحر:-

سکوتِ شب میں اک حسین نازنیں کے دل میں موج زن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقص ناز سے فضائے نیل گوں بنی ہوئی ہوائے رقص ہو

سانیٹ کا رواج ہوا۔ حفیظ جالندھری اور ساغر نظامی نے رواں اور مترنم بحروں کے تجربے کئے۔

تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرعہ کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔ راشد نے نظم معریٰ اور آزاد نظم کے امکانات کو واضح کیا۔ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ قافیہ شاعر کا مددگار ہے یہ بتایا "یقیناً ایک ایسی لاٹھی کی مانند ہے جو شاعر کی حفاظت تو کرسکتی ہے مگر جب تک شاعر اندھا نہ ہو اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی۔

راشد نے ایک اور جگہ لکھا ہے:-

"قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لئے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا

---

[1] Surrealism edited by Herbert Read. 42　[2] ایضاً صفحہ ۲۰۶

[3] Michael Roberts: The Faber Book of Modern Verse P. 26.

ربط و اتحاد علمی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر سلسلہ بند قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے
استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لئے راہیں صاف کرتی ہے"۔

لیکن ارکان کی ترتیب کے اعتبار سے راشد کے کلام میں بہت کم انقلابی تبدیلیوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ عام طور پر پوری نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر رکھتے ہیں اور مصرعوں کی تقسیم میں اسی طرح ارکان کو کم و بیش کرتے ہیں کہ دو یا تین حصوں کو ملا کر ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہو جائے۔ آزاد نظم لکھنے والوں نے مصرعوں کی تقسیم کو بھی بدل دیا۔ نظم کے ایک مصرعہ کو توڑ کر کسی کے مصرعوں میں تقسیم کر دینے کے بجائے آزاد نظم لکھنے والوں نے ارکان کی تقسیم ہر مصرعہ کے لحاظ سے جداگانہ قایم کی اور ہیئت کے اس تجربے کے سب سے بڑے علم بردار میراجی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر راشد کی نظم کا ایک اقتباس دیکھئے:۔

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
[کاش اک دیوارِ ظلم
[میرے ان کے درمیاں حایل نہ ہو]
[یہ عماراتِ قدیم
[یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار]
[چاندنی میں نوحہ خواں
[اجنبی کے دست غارت گر سے ہے]

خطوط وحدانی کے اندر دئے ہوئے مصرعوں کو اگر ایک سطر میں لکھ دیا جائے تو شروع کے مصرعوں کے ارکان حاصل ہو جائیں گے، اس کے مقابلہ میں میراجی کی نظم " اونچا مکان" کا ایک اقتباس دیکھئے:۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا اک نقش عجیب
اے تمدن کے نقیب !
تیری صورت ہے مہیب
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکس و رانہ

یہاں کسی بھی دو مصرعوں کو ملا کر ارکان کی ابتدائی تعداد حاصل نہیں کی جا سکتی۔

(۴)

راشد کی شاعری میں فکری عنصر کا انکار ممکن نہیں۔ ان کے احساسات اور تصورات بلاشبہ قدیم روایتی اور سکہ بند تصورات سے مختلف ہیں ان کا احساس پرایا نہیں ہے اور ان کے تاثرات خلوص سے عاری نہیں ہیں۔ علاوہ بریں راشد کو آزاد نظم میں قافیہ کی مدد کے بغیر موسیقی برقرار رکھنے کا جو فن آتا ہے ان کے ہمعصروں میں بہت کم اس پر قادر ہیں۔ وہ آزاد اور معریٰ نظم کو پورے ضبط و احتیاط کے ساتھ برت سکتے ہیں لیکن ان کے افکار میں کلبیت، انفرادیت پسندی کی گھٹن اور جزری کا انداز ملتا ہے۔ انھوں نے بھی نظم معریٰ اور آزاد نظم کو اسی قسم کے جذبات کے لئے ذریعہ اظہار بنایا جو مغرب میں اس نئی صنف کے ساتھ وابستہ ہو گئے تھے۔

راشد کی شاعری میں وہ سادہ اور تیکھا براہ راست انداز موجود نہیں ہے جس پر ڈی ایچ لارنس نے اس قدر زور دیا ہے اس کے

علاوہ ان کی شاعری شعری زبان کو بول چال اور روزمرہ کے قریب نہ کرسکی۔ انھوں نے قدیم تصورات سے اکثر کام لیا ہے اور پرانی علامتوں کے استعمال سے کبھی دریغ نہیں کیا۔ دریچے۔ کاشانے۔ چرخ گرداں اور محفل کی پرانی تلمیحیں انھوں نے اسی ٹھاٹھ باٹ کے ساتھ برتی ہیں گو ایکے باوجود ان کی شاعری کی عام فضا خیال کے اعتبار سے قدیم مشرقی شاعری کے بجائے مغربی تصورات سے قریب تر ہے۔ راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سکہ بند تصورات کے حلقہ سے نکل کر خیال کی تابناکی پیدا کی۔ وہ احساس کا بے ساختہ اظہار چاہتے ہیں۔ راشد نے عصر حاضر کے جذباتی مسایل کو صرف نئی ترکیبوں اور علامتوں سے حل نہیں کیا بلکہ احساسات کی پوری شدت کے ساتھ انھیں بے نقاب کیا۔

راشد کی شاعری حیات کے بارے میں چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے ایلیٹ نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ:-

"یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک وشبہ کا اظہار ہے" راشد کے کلام میں بھی یہی کیفیت اور تشکیک کا لہجہ باربار ملتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ آیا وہ ان حسیات کا خزینہ ہے جو انسان کا جسمانی وجود حاصل کرتا رہتا ہے یا کوئی روحانی تصور ہے جیسے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کی شکل میں سمجھا جاسکتا ہے؟ اس سوال کا جواب راشد کی شاعری میں پہلی صورت میں ملتا ہے۔ روح اور جسم کے آہنگ کا وہ پوری طرح قایل ہے اور روح دراصل ان حسیاتی ہیجانات اور جسمانی نشاط کے لمحوں ہی کا نام ہے جن سے انسان روزمرہ کی زندگی میں دوچار ہوتا ہے۔ اور اس جسمانی نشاط کو مشرقی اخلاق نے گناہ سے تعبیر کر رکھا ہے۔ اس راستے سے وہ نیکی اور بدی کی نئی اقدار تک پہونچتا ہے:-

روح تو اظہار ہی سے زندہ وتابندہ ہے
ہے اسی کی یاد سے حاصل مجھے قرب حیات
روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟! (اظہار)

تیرے پیکر میں جو روح زیست ہے شعلہ فشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقعت کی راہوں سے دور
بے گزندِ مرگ و خزاں!
ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا
زندہ وتابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور (طلسم جاوداں)

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اس خاک کو ہم جلوہ گر راز کریں!
روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں! (اتفاقات)

بعض کچھ نظموں میں لذت کوشی کی یہ لہر اجتماعی مایوسی کی شکل اختیار کرلیتی ہے گو "زنجیر" اور "نئی کرن" میں امید کا ہلکا سا پرتو ملتا ہے لیکن مجموعی حیثیت سے راشد کی شاعری میں خدا کا وہی احساس ہے جس کی ترجمانی ایلیٹ کی نظم Waste Land "بنجر زمین" کرتی ہے

میراجی نے اس تہذیبی کرب کو نفسیاتی الجھنوں کے بیچ پرحل کرنا چاہا انھوں نے خود اعتراف کیا ہے:-

"موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش ــ سیاسی، سماجی اور اقتصادی ــ نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطمح نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشاں خیالی کو جنسی رنگ دیدیا"
("میری بہترین نظم" مرتبہ حسن عسکری ص ۱۸۵)

انھوں نے تہذیب اور حکومت سے راہ فرار اختیار کی فرائڈ کے زیر اثر انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع حقیقی جنس کو قرار دیا اور شعور کی دنیا سے بھاگ کر

لاشعور اور منتشر احساسات کی بوقلمونیوں میں پناہ لی۔ یہ دنیا صاف الفاظ اور اونچی آواز میں بولنے کے بجائے اشاروں اور سرگوشیوں میں بات کرتی ہے اور یہی سرگوشی اور ایمائیت کی آواز میراجی کی شاعری ہے۔

میراجی کی نفس مضمون اور ان کی ایمائیت پر تنقید کی جا سکتی ہے لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ میراجی نے شاعری میں ظاہری لیپ پوت کی جگہ اصل احساس اور ذاتی، براہ راست تجربے کے خلوص کو اپنایا۔ میراجی شاعری اس لئے کرتے تھے کہ شاعری ان کے لئے ایک ضرورت تھی انھیں چند احساسات کو خارجی شکل دینا تھی تاکہ ان کے سینے کی گھٹن اور جذبات کا دفور اظہار کا راستہ پا سکے اور انھیں تسکین حاصل ہو جائے۔ ان کی شاعری مریض کے ہاتھ کی بیساکھی ہے، آرائش کی چھڑی نہیں ہے۔

ابہام اور اشاریت کے باوجود میراجی نے نفس مضمون پر زور دیا اور بیان کو ملمع کاری اور روایتی سجاوٹ کو نظر انداز کر دیا انھوں نے راشد کی سجائی ہوئی مشرقی محفل کے آداب سے بھی انحراف کیا ان کی بزم سجی سجائی اور پر تکلف نہیں ہے بلکہ پکاسو کی تصویروں اور جاز کے نغموں کی طرح مضطرب اور بظاہر غیر مرتب ہے۔

"اونچا مکان" کا ایک اقتباس ہے:۔

اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے
بھول کر تیرگیِ روح کو، میں آ پہونچا
اس بلندی کے قدم میں نے لئے
جس پہ تو سینکڑوں آنکھوں کو جھپکتے ہوئے استادہ تھی، ہے
تیرے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے
کچھ حکایاتِ عجیب

اس نثر کی سی directness کا مقابلہ راشد کے اس بند سے کیجئے:۔

جاگ اے شمع شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں،
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے (دریچے کے قریب)

میراجی کی نظمیں گو بظاہر بے ترتیب ہیں لیکن ان میں موسیقی اور آہنگ کا بڑا سلیقہ ہے ان کی شاعری رمبو یا امریکی شاعر ای ای کمنگس (E. E. Cummings) کی طرح لاشعور کی داستانیں ضرور ہیں لیکن ان داستانوں کے بیان کرنے میں ربط اور ترتیب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا گیا ہے۔ ایمائیت میراجی کا مخصوص ذریعۂ اظہار ہے اور وہ علامتوں کے ذریعہ جنس کے ٹیڑھے میڑھے تصورات کو پیش کرتے ہیں بادل۔ سمندر۔ لباس۔ ٹیلہ ان کے کلام میں مختلف جنسی اور نفسیاتی علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، میراجی کا تصور حیات بھی بڑی حد تک ہیجانی ہے اور وہ انہی ہیجانات کو اصلِ حیات قرار دیتے ہیں کیونکہ انسان کے لئے زندگی کے بارے میں علم حاصل کرنے کا واحد ذریعہ احساس و ہیجان ہی ہے۔ ایک نقاد نے آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی ہے:۔

” آزاد نظم قدیم دورِ تو پھر سے حاصل کرنے کی کوشش ہے الفاظ کو اس قدر پھیلاؤ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کی معنویت کو صرف و نحو کے اصولوں سے نہ جکڑا سکے بلکہ یہ الفاظ جذبے اور احساس تک رہنمائی کر سکیں جیسے کہ قبائلی انسان زبانی اشاروں، آواز کے اتار چڑھاؤ کے ذریعہ یا خیال کو کسی علامت کے ذریعہ سے ظاہر کرتا تھا اور اس کو مخصوص نام نہیں دیتا تھا۔“[1]

میراجی کے کلام میں الفاظ معنویت کے لحاظ سے نہیں آتے بلکہ اشاروں کی حیثیت سے آتے ہیں۔ علاوہ بریں اگر آزاد نظم کو ہیئت اور آہنگ کے ... سے کسی نے پورے طور پر برتا ہے تو وہ میراجی ہیں۔ گو ان کی شاعری کبھی مایوسی، خلا اور نفسیاتی الجھنوں کے موضوعات سے نہ نکل سکی لیکن انہ... اس نئی صنف کو پروان چڑھانے میں بڑا کام کیا۔

ان کے تحت الشعوری تجربے کی وقتی کامیابی نے نئی نسل کو بڑا متاثر کیا اور مختار صدیقی ۔ قیوم نظر ۔ مخمور جالندھری، کمال صدیقی ... دوسرے شعراء داخلیت اور لاشعور کے اس خول میں اسیر ہو گئے، یوسف ظفر نے اس حلقے سے نکل کر جلد ہی معرّیٰ نظم کی طرف رجوع کیا اور لاش... کی پہنائیوں کے بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا۔ مختار صدیقی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندوس... سنگیت کی راگ مالا کو شاعری میں فضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ ... آواز عام فہم نہ ہو سکی۔

سلام مچھلی شہری نے اس سلسلہ میں بہت سے تجربے کئے ان کی آزاد نظمیں کبھی رقص کی کیفیت کو اسی ترتیب اور مصرعوں کے انداز سے ظا... ہیں کبھی مصوری کے مختلف رنگوں کو نئے اسالیب میں اسیر کرتی ہیں اور کبھی اپنی نظموں میں مکالموں کی سی بے ساختگی اور لہجہ برقرار رکھنے کی کوش... کرتی ہیں۔ آزاد نظم سے یہ فایدہ اٹھایا جا سکتا تھا کہ اس کے آہنگ میں موسیقی کی دوسری ترتیب سمو لی جائے اور اس فایدے کو سلام نے ... حاصل کیا ہے۔ ”جنگل کا ناچ“ اور ان کی دوسری نظموں میں یہ نئی ترتیب برتی گئی ہے ۔ فکر کے فقدان اور فلسفیانہ شعور کی کمی نے س... کے تجربوں کو اعلیٰ حیثیت حاصل نہ ہونے دی ورنہ ممکن تھا کہ سلام کے تجربے آزاد نظم کو ایک نئی سطح تک لے جانے میں کامیاب ہوتے۔

آزاد نظم کو لاشعور اور کنبیت کے لہجے سے نجات پانے میں کافی وقت لگا۔ یوں تو مخدوم کی نظم ”اسٹالن کی آواز پر“ اور اختر الایمان کی ... نظمیں اس صنف میں شعوری احساس کی روشنی پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوئیں لیکن دھارے کا رخ نہ موڑ سکیں۔ البتہ سردار جعف... نے اس صنف کو نئے سانچے میں ڈھال دیا۔

سردار جعفری کی شاعری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا ۔ مایوسی اور محرومی کے بادل چھٹے ... ”بنجر زمین“ (Waste Land.) کی فضا سے نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سہارا ملا۔ سردار جعفری کی ...

---

[1] اصل عبارت یہ ہے:- "Free verse is an attempt to recapture the old abandon, to use words so loosely that one cannot pin down the content to grammar and alphabet, but can catch the urge and impulse as did primitive man through verbal gestures, the modulation of the voice and by symbolising the idea without expressing its name." H. V. Routh: English Literature and Ideas in Twentieth Century.

راشد اور میراجی کی روایت سے مختلف ہے اور انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اس صنف کو ان دونوں شعراء سے مختلف جذبات کا آئینہ دار بھی بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ آزاد نظم کو محرومی، تنہائی اور کلبیت کے مترادف سمجھ لیا جائے۔

سردار جعفری نے آزاد نظم میں وسعت پیدا کی انھوں نے کوشش کی کہ ہر موضوع پر اس صنف میں اظہارِ خیال کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع کو اپنانے کی خواہش جس قدر مبارک ہے اسی قدر ہر موضوع کو شعریت کے ساتھ برتنا دشوار ہے اور اس دشواری کو سردار جعفری بھی حل آسان نہ کر سکے۔

خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں سردار جعفری سادگی اور راست گوئی directness سے دور چلے گئے اور آزاد نظم نے سکہ بند انداز و آرائش کی طرف دوبارہ رجعت شروع کی تشبیہ و استعارہ پھر مزاجِ شعر بننے لگے اور سیدھی سادی باتوں کو سجانے بنانے کا رواج پھر عام ہونے لگا اس کا انجام یہ ہوا کہ خیال کی ندرت اور تابناکی سے توجہ ہٹ گئی اور اندازِ بیان کے خالص روایتی سجاؤ بناؤ پر ساری توجہ صرف ہونے لگی۔ ایک ہی بیان پھیل کر تین تین چار صفحوں کی وسعت اختیار کر گیا اور خیال کی عمومیت کو صنعت گری کے لباس پہنا کر خوبصورت بنانے کی کوشش ہونے لگی۔ اس طرح سردار جعفری کے کلام میں لفاظی خطابت اور غیر ضروری طوالت پیدا ہو گئی اور ان کی نظموں سے وحدتِ تعمیر کا احساس جاتا رہا۔ مثال کے طور پر "سیلابِ چین" کا ایک حصہ دیکھئے۔ شاعر "برقِ رفتار لمحوں" سے پوچھتا ہے "انقلاب اب کہاں ہے؟" ان کا جواب ہے:-

"چین میں"
کوہ مناروں سے آواز آئی
مرغزاروں
گرجتے ہوئے آبشاروں
دہکتے ہوئے لالہ زاروں سے آواز آئی
"چین میں - چین میں"
وادیاں گونج اٹھیں
ندیاں چین کا نام لے کر سمندر میں دوڑیں
چین کا نام لے کر سمندر سے کالی گھٹائیں اٹھیں
شرق اور غرب میں
چین کا نام بارش کے قطروں کی صورت میں ٹپکا
پیاسی دھرتی نے اس نام سے اپنے لب تر کئے
اور کسانوں نے کھیتوں کو سینچا
کونپلیں نرم مٹی سے اس نام کو اپنے دل میں چھپا کر اگیں
اور یہ نام سو پھول بن کر کھلا ______ وغیرہ وغیرہ

اس لفاظی اور بے جا طوالت کا ایک اور بھی سبب ہے۔ سردار جعفری ہنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تک پہونچنے کے بجائے صرف ان کی ہنگامی نوعیت پر اکتفا کر لیتے ہیں موضوع کا ہنگامی ہونا فی نفسہ بری بات نہیں ہے لیکن اگر اس موضوع کے سہارے سے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سچائیوں تک نہ پہونچ سکے تو یہ ہنگامی موضوع ([illegible]) ادبی ہونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ہو جاتے ہیں اچھی نظم الیکشن پر بھی لکھی جا سکتی ہے اور اگر اس موضوع کے رشتے شاعر نے کائناتی مسایل سے ملا دئے ہیں تو اس نظم میں عظمت

کے نقوش بھی پیدا کئے جا سکتے ہیں لیکن اگر اس نظم کا مقصد محض الیکشن جیتنا ہے اور صرف خود کو اس وقت کے ہنگامی معاملات کو سمیٹنے تک محدود کرنا ہے تو پھر اس کی ادبی عظمت کا مجروح ہونا یقینی ہے صحافت اور سیاسی خطابت اسی چور دروازہ سے داخل ہوتی ہیں۔

اس کا ایک دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ سردار جعفری کی شاعری سیاسی واقعات کا آئینہ خانہ تو بن گئی لیکن اسی کے رشتے فلسفیانہ فکر سے مربوط ہوئے اگر سردار جعفری کی شاعری میں کسی واضح نظریۂ حیات کو ڈھونڈا جائے تو اس کے نشانات مشکل سے ملیں گے ایسا لگتا ہے کہ کائناتی مسائل ان کے احاطۂ فکر سے دور ہیں۔

مربوط نقطۂ نظر کی اس کمی کی وجہ سے ان کی معریٰ اور آزاد نظموں میں خطابت کا لہجہ آگیا اور اس لہجے کو بے نمکی سے بچانے کے لئے انھیں روایتی مرصع کاری سے کام لینا پڑا۔ قدیم Imagery Imagery پھر اختیار کی جانے لگی اور تجربے کی براہ راست اظہار کی جگہ سجاوٹ اور بناوٹ نے لے لی۔ "قریب" کا ابتدائی حصہ دیکھئے:۔

ناگہاں شور ہوا
لو شبِ تارِ غلامی کی سحر آپہونچی
انگلیاں جاگ اٹھیں
بربط و طاؤس نے انگڑائی لی
اور مطرب کی ہتھیلی سے شعاعیں پھوٹیں
کھل گئے ساز میں نغموں کے مہکتے ہوئے پھول
لوگ چلائے کہ فریاد کے دن بیت گئے
راہزن ہار گئے
راہ رو جیت گئے

"مطرب کی ہتھیلی کی شعاعیں"۔ "ساز میں نغموں کے پھول" اور "بربط و طاؤس" کا تذکرہ روایتی ساز و سامان کی صاف غمازی کر رہا ہے اور جس غیر ضروری آرائش اور "تشبیہ زدگی" کے خلاف مولانا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" کے دیباچے میں تنبیہ کی تھی اس کے دہرانے کی ضرورت اس جگہ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہاں شاعر براہ راست تجربے کے بجائے مضمون آفرینی کی بھول بھلیوں میں پھنستا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

سردار جعفری نے معریٰ اور آزاد نظم کو مثبت قدر سے آشنا کیا اسے ڈرائنگ روم کی گھٹن سے نکال کر کھلی فضا اور پرہجوم جلسہ گاہوں میں لائے اور گو اس افراتفری میں ان سے غلطیاں بھی ہوئیں لیکن یہ ثابت ہوگیا کہ یہ نئی صنف محض کلبیت، انفرادیت پرستی اور مریضانہ داخلیت کے لئے مخصوص قرار دی جا سکتی۔ ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف نفسیاتی الجھنوں، لاشعور کی گتھیوں اور شکست خوردگی کے جذبات ہی نظم کئے جائیں۔ اسے فکر کی تابانی اور حوصلہ کی جلوہ سامانی کی آماجگہ بھی بنایا جا سکتا ہے۔

ہمارے اپنے عہد میں کچھ دنوں سے آزاد اور معریٰ نظم کا چلن کم ہو چلا ہے۔ نئی نسل یا تو غزل کی طرف مائل ہو رہی ہے یا مقفّیٰ نظموں کی طرف ان کا ذوقِ ندرت پسندی قافیہ کی ترتیب میں معمولی تبدیلیوں ہی سے قانع ہو جاتا ہے۔ یہ میلان اس لحاظ سے تو قابلِ ستائش ہے کہ عہدِ جدید اپنی روایات سے آشنا ہوتا جا رہا ہے لیکن روایت کا احساس جس قدر مستحسن ہے روایت کی تقلید اسی قدر خطرناک ہے۔ اس نقطۂ نظر سے روایت پرستی کا میلان مہلک نہیں تشویشناک ہے، آزاد اور معریٰ نظم لکھنے کے لئے غزل اور مقفّیٰ نظم کے مقابلہ میں کہیں زیادہ فکری سرمایہ کا تقاضہ کرتی ہے اور اگر فکر کا تانا بانا ذرا بھی کمزور ہو تو صاف چغلی کھاتا ہے یہاں نہ قافیہ اس عیب کو چھپانے کے لئے موجود ہوتا ہے اور نہ دوسرے مصرعوں کی آب و تاب اس کی ستر پوشی کر سکتی ہے۔ اگر آزاد اور معریٰ نظم سے نئی نسل کی یہ بے پرواہی جرأتِ فکر کے افلاس کی وجہ سے ہے تو یقیناً یہ فالِ بد ہے۔

(۴)

آخر میں اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ آزاد اور معرّیٰ نظم نگاری کے امکانات اور اندیشے کیا ہیں اور ان کے پیشِ نظر ان کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی کی جا سکتی ہے یا نہیں؟

آزاد نظم کے بارے میں آڈن کے قول سے یہ بات کسی حد تک صاف ہو جائے گی:-

"وہ شاعر جو آزاد نظم لکھتا ہے روبن سن کروسو کی طرح ہے جو ایک ریگستانی جزیرہ کا باشندہ ہے اسے خود کھانا پکانا پڑتا ہے، کپڑے دھونے پڑتے ہیں اور سینے پرونے کا کام بھی خود ہی کرنا پڑتا ہے۔ چند باتوں کو چھوڑ کر یہ مردانہ آزادی بعض دفعہ نئی اور موثر تخلیق پیش کر سکتی ہے۔"

مختصراً یہ کہ آزاد اور معرّیٰ نظم لکھنے والا شاعر خیال کی تابناکی کو بنیادی اہمیت دینے کی ذمہ داری لیتا ہے اور پٹے پٹائے اور آزمودہ کار نسخوں کو نظر انداز کر کے نئی ترتیب کے ساتھ اپنی نظم میں موسیقی اور آہنگ قایم رکھنے کے چیلنج کو قبول کرتا ہے۔ یہ کام بیک وقت مشکل بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس لحاظ سے آزاد اور معرّیٰ نظم نگاری کے مستقبل کا تصفیہ اسی بنیادی سوال پر منحصر ہے کہ ہمارے شاعر کسی حد تک مربوط فکر کے اہل ہیں اور اس کا فکری ذخیرہ (Thought content) کس قدر ہمہ گیر اور مربوط ہے۔ اگر اس کو میراجی اور راشد کے خیالات کو لازم و ملزوم نہ سمجھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس صنف میں ابھی خاصی لچک اور گنجایش موجود ہے ابھی تک روایتی سکہ بندی اس صنف میں عام نہیں ہوئی اور لازمی نہیں ہے کہ ان کا نام سنتے ہی لکھنے والے کا قلم ایک خاص روش پر چل نکلے۔

آزاد اور معرّیٰ نظم میں قافیے کی رکاوٹ کے بغیر مربوط اور باوزن باتیں کہی جا سکتی ہیں قدیم روایتی پابندیوں سے ہٹ کر نئے سائنٹفک، فلسفیانہ اور عمرانی مسائل پر اظہارِ خیال کیا جا سکتا ہے اور محض پ[illegible]ضامین دہرانے کے بجائے نئے علمی تصورات کو شعر کے پیکر میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ کام ابھی تک ریاضت سے بے پروائی، مطالعے کی کمی اور تن آسانی کی وجہ سے سر انجام نہیں دیا گیا۔

اس کے علاوہ یہاں صرف خیال کی تابانی اور جدت طرازی سے لالہ زار کھلایا جا سکتا ہے یہاں تشبیہ و استعارے کے سہارے یا قدیم مرصع کاری کی بیساکھی سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے اور شعر کی زبان اور روزمرہ کی زبان کی درمیانی خلیج پاٹی جا سکتی ہے آزاد نظم منظوم ڈرامے کے لئے مثالی ذریعۂ اظہار کا حکم رکھتی ہے اور اس میں مکالموں کو پوری بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں خارجیت اور واقعہ نگاری کو پوری حسن کاری کے ساتھ برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ پھر موسیقی اور دوسرے فنونِ لطیفہ سے بھی اس نئے ذریعۂ اظہار کی مدد سے گہرے رابطے قایم کئے جا سکتے ہیں، جس طرح رقص اور مصوروں کے شاہکاروں کے پیکر اس نئی صنف میں جوں کے توں پیش کرنے کی کوشش کی گئی اسی طرح عہدِ حاضر کے تہذیبی رزمیے (epic) کے اظہار کے لئے نظم کی سب سے موزوں صنف آزاد نظم کہی جا سکتی ہے۔ تجربے کا بے روک ٹوک اظہار اور احساس واقعی کا براہ راست بیان جس قدر اس صنف میں ہو سکتا ہے اس قدر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ممکن ہو۔

اسی آسانی کو آزاد نظم کی سب سے بڑی دشواری بتایا جاتا ہے۔ ڈرائیڈن نے لکھا ہے کہ "تخیل کو خاص طور پر آزاد نظم میں "شکاری کتے کی طرح زنجیر پہنائی جانی چاہئے تاکہ وہ بے قابو نہ ہونے پائے۔" روتھ (Routh) نے اسے "خطرناک حد تک دشوار اور اس سے بھی زیادہ خطرناک حد تک آسان" قرار دیا ہے۔ قافیہ کی رکاوٹ نہ ہونے اور موسیقی کی ترتیب میں خود مختاری حاصل ہونے کی وجہ سے شاعر کے لئے اِدھر اُدھر بہک جانے کا اندیشہ زیادہ ہو جاتا ہے اور ضبط و احتیاط اور حسنِ تعمیر پر نظر رکھنے کے بجائے شاعر خطابت اور لفاظی کی طرف مایل ہو سکتا ہے۔ خطابت کے لئے آزاد اور معرّیٰ نظمیں بہت ہی موزوں ہیں اور لفاظی کے لئے اس صنف میں کوئی رکاوٹ موجود نہیں۔

ان امکانات اور اندیشوں کے پیشِ نظر اتنی بات تو قیاس سے کہی جا سکتی ہے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئی معنویت لائے گا اور اگر آنے والی

نسل مذرتِ فکر کی ساری صلاحیتوں سے عاری نہ ہوئی تو ادب میں نئے نفسِ مضمون کے ساتھ ساتھ نئے اندازِ بیان کے لئے بھی گنجایش نکلے گی۔ اس کی ضرورت پیدا ہوگی کہ قدیم سکہ بند اصناف سے الگ ہٹ کر کوئی ایسا ذریعہ اظہار تلاش کیا جائے جو ہمہ گیری، وسعت اور تازگی کے ساتھ نئے تجربات اور حقیقی احساسات کو ظاہر کرسکے جس میں قدیم ترصیع اور روایت کے طلسم کی جگہ سادگی ادا اور جدتِ خیال لے سکے اور شاعری خیال کا آئینہ بن جائے خیال کا نقاب نہ بنے اور اگر یہ خیال صحیح ہے تو یہ سمجھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ آزاد یا معرّیٰ نظم کا مستقبل تاریک ہے۔

آج سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی ہے کہ آزاد اور معرّیٰ شاعری کو راشد اور میراجی کی "منفیت" کے مترادف نہ سمجھا جائے اور اسے خطابت سے بچاکر نئی مثبت قدروں کا امین بنایا جائے۔ ابھی آزاد اور معرّیٰ نظم کا مشن پورا نہیں ہوا ہے۔ اس نئی صنف کے اندیشوں کو پرکھے بغیر اور اس کے مشن کو پورا کئے بغیر نئی ادبی نسل اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کرسکتی۔
